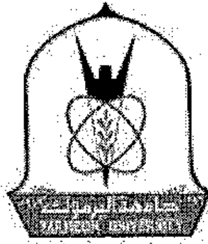
بسم الله الرحمن الرحيم



جامعـــــة اليرمـــــوك
كليـــــــــة الآداب
قـــسم اللغـــة العربيـــة

أطروحة دكتوراه

الدهـــر في شعر ابـن الرومـــــي
(دراسة تحليلية)

إعداد

محمد عيسى عبد الله الحوراني

إشراف الأستاذ الدكتور

يونــــس شنــــــوان

حقل التخصص: الأدب والنقد

٢٠١٢-٢٠١٣م

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد
في جامعة اليرموك

الدهر في شعر ابن الرومي
(دراسة تحليلية)

Aeon in the poetry of Ibn AL- Rumi
(Analytic Study)

إعداد

محمد عيسى عبدالله الحوراني

بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، ١٩٨٧م.

ماجستير في اللغة العربية، أدب ونقد، الجامعة الهاشمية، ٢٠١٠م.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

أ. د. يونس خيرو شنوان..............................مشرفاً ورئيساً

أ. د . عبدالقادر أحمد الرباعي............................ عضواً

أ. د. مي أحمد يوسف .... عضواً

أ. د. قاسم محمد المومني............................ عضواً

أ.د. موسى سامح ربابعة .... عضواً

تاريخ المناقشة

٩/ ٧ / ٢٠١٣م

الشكر والتقدير

يطيبُ لي أنْ أتقدّمَ بخالصِ الشّكر، وعظيمِ الامتنان، للأساتذةِ الكبارِ الذين نهَلْتُ من معارفهم ، وأفدتُ من عطائهم على مدى ثلاثين عاما، وأخصّ بالشّكر أستاذي الدكتور **يونس شنوان** الذي رعاني بادئا، وأكرمني خاتما، وأسبغ علي من فضله وعلمه وطيب خلقه؛ فلا أجد عبارة تفيه حقّه، فأكتفي بالقول: إنك لعلى خلق..

أما أستاذي الدكتور **عبدالقادر الرباعي** العالم الجليل الذي أغدق علينا من فيض علمه، ودماثة خلقه، وطيب تعامله؛ فأقولها شهادة: لقد كنت لنا نهرا سلسلا عذبا وارف الضفاف، وقدوة كنا – وإن تَقطّعتْ بنا المسافات – نهتدي بعلمها، وننهل من معارفها.

أما أساتذتي الكرام الذين تشرفت أن يكونوا مناقشيّ في هذه الرسالة، أنهل من معينهم، وأحرص على الإفادة منهم، فقد كانوا نجوما يهتدى بها في ضبابية زمن عسّاف براكبيه، فكانوا لنا مشاعل هداية عبر علمهم وكرمهم وطيب أخلاقهم، فمنهم من درّسني قبل ما يزيد على ربع قرن، فأسهم في بناء شخصيتي وفكري عن كثب: الأستاذة الدكتورة **مي أحمد يوسف**، والأستاذ الدكتور **قاسم المومني**، ومنهم من أفدت من علمه، وسمعته الطيبة، فكان أخا كريما وعالما جليلا نفخر به: الأستاذ الدكتور **موسى ربابعة**، فلهم مني كل عرفان وتقدير.

بقي أن أقول: كان ذاك الفتى قبل ثلاثين عاما فتى غرّا مندفعا إلى الحياة بحماس الشباب، كان يحب العربية، ويعشق أدبها، فصقلتموه بمعارفكم، وأغدقتم عليه من فضلكم، فعاد بعد ثلاثين وهو يحمل صوركم في صدره، فطبتم وطابت بكم أمتكم.

ولكم جميعا كلّ التقدير والاحترام والعرفان

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الملخص بالعربية

الحوراني، محمد عيسى. الدهر في شعر ابن الرومي. أطروحة دكتوراة، جامعة اليرموك، ٢٠١٣، إشراف الأستاذ الدكتور يونس خيرو شنوان.

مما لا شك فيه أن ابن الرومي علم من أعلام الشعر العربي، وقطب من أقطاب الشعر العباسي..عرف بغرابة أطواره وتطيّره وتشاؤمه، تناوبت عليه غوائل الدهر، ففجع غير مرة، وشعر بالمرارة والضيم، وترك القدر في بدنه وفكره جروحا لا تندمل، فجاء شعره عميقا بعمق تجاربه، طافحا بعواطف حارة حارقة تندى من حرق عدّة.. كان يعزوها في كل مرة إلى الدهر، مما ولّد لديه صراعا مع هذا الكائن غير المرئي، الذي يتخذ أشكالا وألوانا وثيمات متنوعة في شعره.

وبعد استقراء ديوان الشاعر، واستقصاء تكرار الدهر ومتعلقاته فيه، ونظرا لأن ذلك التكرار لم يبق في إطار تكرار اللفظ والمدلول، بل خرج إلى مرايا كثيرة متعددة، فإن ذلك كله كان مسوغا لدراسة جادة، تقوم على إعادة استقراء شعره للوقوف على تجليات الدهر فيه.. بل وتحليل بعض النصوص التي يمكن أن نطلق عليها" دهريات ابن الرومي".

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وخمسة فصول تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ففي التمهيد وقفت بإيجاز على معاني الدهر في معاجم اللغة، وأسمائه، وأشكاله، ومظاهره، و نظرة العربي إليه، والصراع معه، ومن ثم رهاب الدهر.

أما الفصل الأول فعرض لحياة ابن الرومي وشخصيته وشعره، بإيجاز واقتضاب، بما يخدم بحثنا هذا، واشتمل على التعريف به، ومكانته بين الشعراء، وديوانه، والمؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره، سواء أكانت عامة أم خاصة، ومن ثم علاقته مع الدهر.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان: التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي، قدمت به دراسة إحصائية استقصائية لمفردات الدهر في شعره، فضلا عن الاستخدام الفني لصورة الدهر، وعرجت على هيكل القصيدة، ولغتها ، وبعض الطرائق الأسلوبية، والموسيقى والإيقاع، والأغراض الشعرية، مستحضرا في كل ذلك ما يخص نظرة الشاعر إلى الدهر، لذا كان الوقوف على تلك الطرائق خاصا بموضوعنا، ممثلا عليه، ولم يدخل في إطار العموميات.

وفي الفصل الثالث بحثت في تجليات الدهر وحركة المعنى، وجاء ذلك في ثلاثة مباحث، تحدث الأول عن سلطة الدهر من خلال نعوته: المهلك والمبدل والمفرق والخائن والمفسد، وعرض الثاني لجنود الدهر المزجاة إلى الأرض، وقد تبدت في صروفه ونوائبه وريبه وخطوبه ومصائبه وأرزائه وحوادثه وعثراته، وفي المبحث الأخير عرضت لأثر الدهر في الشاعر متجليا في الشيب والشباب، والرهبة والخوف، والمواجهة والاستسلام.

أما الفصل الرابع فقد تم البحث في الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي، متناولا الزمن الكليّ المتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل، والزمن الجزئي بدءا من العصور فالقرون فالأعوام فالفصول فالشهور فالأيام فالليل والنهار والساعات، ليأتي المبحث الأخير من هذا الفصل باحثا في مظاهر الدهر السماوية ممثلة بالنجوم والأنواء، والشمس والقمر، والرياح والمطر.

وجاء الفصل الأخير من الرسالة تطبيقيا تحت عنوان: دهريات ابن الرومي، اختار الباحث مجموعة من النصوص الممثلة لموضوع البحث، وتناولها بالدرس والتحليل للوقوف على فاعلية الدهر فيها، وموقف الشاعر منه، ودوره في بناء القصيدة والولوج إلى نسيجها المتكامل، وهي نصوص مختارة يمثل كل منها مجموعة كبيرة من النصوص المشابهة في الطرح في ديوانه، حاولت فيها أن أنأى عن كثير من النصوص التي أشبعت بحثا ودرسا.

وعليه ، فإن هذه الدراسة سعت إلى بلورة صورة واضحة لموقف الشاعر من الـدهر، بعد القيام بحفريات جادة في ديوانه ، قامت على الاستقصاء والتحليل والتمحيص، ومتابعة هـذه الظاهرة بتجلياتها وتطوراتها، وتحليل نماذج كاملة، وأفادت في ذلك كله مـن منـاهج متنوعـة أبرزها النفسية والتاريخية والأسلوبية والـتأويلية.

المقدمة :

الحمد لله ، رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد :

فإنّ الولوج إلى عالم ابن الرومي يُعدّ مجازفة ومكابدة، فالمجازفة تكمن في الدخول إلى حقل أثراه الدارسون الكبار بقراءات متنوعة؛ مما يعني أن غرس شجرة جديدة بحاجة إلى إعادة قلب التربة، واختيار بذرة مختلفة ومناسبة، والمكابدة تكمن في عناء السفر في شعر ابن الرومي، فمسلكه طويل شاق على الرغم من المتعة والجمال الذي قد يطفئ وحشة الرحلة، ويخفف وعثاء السفر.

ورحلتي مع ابن الرومي ليست جديدة، إذ سبق لي أن قرأت ديوانه مرتين، وبعض قصائده قرأتها مرات، وكنت إذ ذاك أشعر بذائقة إيقاعية وجمالية خصبة تشدّني إلى قراءته قراءة متذوقة.. وأما الآن فقد عدت إلى ابن الرومي باحثًا، وفي ذهني مجموعة من المحطات اللافتة في شعره، فقرأت ديوانه باحثا ومنقبا، ووقفت على ظاهرة تكاد تغلف شعره وتؤطره، فما يكاد يخرج منها في قصيدة إلا ويدخل إليها من باب آخر في قصيدة أخرى ، ألا وهي ظاهرة الدهر في شعره.

وبقراءة استقصائية إحصائية تبيّن لي تكرار كلمة الدهر بصورة لافتة، فلا تكاد تخلو قصيدة منها، أو من متعلقاتها كالزمن، والأبد والأمد وغيرها، وإذا عدنا إلى أسماء الدهر ومتعلقاته الزمنية أيضا نجد لها حضورا كبيرا، مما أراه ظاهرة تستحق الوقوف والدراسة المعمقة، لسبر أغوارها، والوقوف على تجليات الدهر، وأثره الفاعل في تجربته الشعرية ومسيرته الحياتية في آن، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة القيام به.

ومما لا شك فيه أن ابن الرومي علم من أعلام الشعر العربي، وقطب من أقطاب الشعر العباسي..عرف بغرابة أطواره وتطيّره وتشاؤمه، تناوبت عليه غوائل الدهر، ففجع غير مرة، وشعر بالمرارة والضيم، وترك القدر في بدنه وفكره جروحا لا تندمل، فجاء شعره عميقا بعمق تجاربه، طافحا بعواطف حارة حارقة تندى من حرق عدّة.. كان يعزوها في كل مرة إلى الدهر، مما ولّد لديه صراعا مع هذا الكائن غير المرئي، الذي يتخذ أشكالا وألوانا وثيمات متنوعة في شعره.

وبعد استقراء ديوان الشاعر، واستقصاء تكرار الدهر ومتعلقاته فيه، ونظرا لأن ذلك التكرار لم يبق في إطار تكرار اللفظ والمدلول، بل خرج إلى مرايا كثيرة متعددة، فإن ذلك كله كان مسوغا لدراسة جادة، تقوم على إعادة استقراء شعره للوقوف على تجليات الدهر فيه.. بل وتحليل بعض النصوص التي يمكن أن نطلق عليها" دهريات ابن الرومي".

وتنبع أهمية هذه الدراسة من جوانب متعددة ، أهمها :

١. أن هذه الدراسة وقفت على ظاهرة مهمة، لها وجود لافت في شعر شاعر عباسي كبير هو ابن الرومي.
٢. أنها حاولت جلاء صورة الدهر في شعره، وبيان أثره في إثراء تجربته الشعرية، من خلال إعادة قراءة شعره قراءة تحليلية فاحصة.
٣. أنها جاءت دراسة أفقية استقصائية، وفي الوقت نفسه كانت دراسة رأسية تغوص في أعماق التجربة، لتبين أثر الدهر في حياة الشاعر وتشكيلاته الفنية والإبداعية.
٤. أنها كشفت عن ملمح أراه من أبرز مكونات القصيدة عند ابن الرومي.
٥. أنها ستفتح المجال أمام دراسات جديدة تبحث في الظواهر المختلفة عند كثير من الشعراء، تلك الظواهر التي ما يزال بعضها بكرا بحاجة إلى معالجة.

٦. أنها ستعالج محورا كونيا تداوله الشعراء منذ الجاهلية وحتى عصرنا هـذا، للكشف عن أهميته في بناء تجربة شعرية عباسية خصبة.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات السابقة التي تناولت ابن الرومي وشعره، إلا أن شعره الغزير ما زال يحمل مضامين وأبعادا فنية لم يحفل بها الدارسون.. ومن ثم فإني لم أعثر على أية دراسة حول الدهر في شعره.. وعلى الرغم من البحث والاستقصاء وتقليب وجوه العنوان أثناء البحث، إلا أنني لم أجد دراسة رئيسة أو فرعية حول الموضوع.. وبعد استقصاء االبحث خارج إطار الشاعر تبين لي وجود عدد من الدراسات معظمها رسائل جامعية تناولت الدهر والزمن في الشعر الجاهلي تحديدا مثل: الدهر في الشعر الجاهلي والإسلامي، محمد الحلحولي، والزمن في الشعر الجاهلي ، عبدالعزيز طشطوش، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبدالإله صائغ، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، حسني عبدالجليل يوسف.

وبعد الرجوع إلى معظم هذه الدراسات، والوقوف على مقدماتها ونتائجها، فضلا عن الوقوف على إطارها المضموني، تبين لي أن دراستي هذه ستضيف إلى تلك الدراسات رصيدا جيدا في معالجة عميقة للظاهرة عند شاعر واحد عرف باتساع شاعريته وعمقه وجدته.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد وخمسة فصول تسبقها مقدمة وتليها خاتمة، ففي التمهيد وقفت بإيجاز على معاني الدهر في معاجم اللغة، وأسمائه، وأشكاله، ومظاهره، و نظرة العربي إليه، والصراع معه، ومن ثم رهاب الدهر.

أما الفصل الأول فعرض لحياة ابن الرومي وشخصيته وشعره، بإيجاز واقتضاب، بما يخدم بحثنا هذا، واشتمل على التعريف به، ومكانته بين الشعراء، وديوانه، والمؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره، سواء أكانت عامة أم خاصة، ومن ثم علاقته مع الدهر.

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان: التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي، قدمت فيه دراسة إحصائية استقصائية لمفردات الدهر في شعره، فضلا عن الاستخدام الفني لصورته، وعرجت على هيكل القصيدة، ولغتها ، وبعض المناشط الأسلوبية، والموسيقى والإيقاع، والأغراض الشعرية، مستحضرا في كل ذلك ما يخص نظرة الشاعر إلى الدهر، لذا كان الوقوف على تلك المناشط خاصا بموضوعنا، ممثلا عليه، ولم يدخل في إطار العموميات.

وفي الفصل الثالث بحثت في تجليات الدهر وحركة المعنى، وجاء ذلك في ثلاثة مباحث، تحدث الأول عن سلطة الدهر من خلال نعوته: المهلك والمبدل والمفرق والخائن والمفسد، وعرض الثاني لجنود الدهر المزجاة إلى الأرض، وقد تبدت في صروفه ونوائبه وريبه وخطوبه ومصائبه وأرزائه وحوادثه وعثراته، وفي المبحث الأخير عرضت لأثر الدهر في الشاعر متجليا في الشيب والشباب، والرهبة والخوف، والمواجهة والاستسلام.

أما الفصل الرابع فقد تم البحث في الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي، متناولا الزمن الكليّ المتمثل بالماضي والحاضر والمستقبل، والزمن الجزئي بدءا من العصور فالقرون فالأعوام فالفصول فالشهور فالأيام فالليل والنهار والساعات، ليأتي المبحث الأخير من هذا الفصل باحثا في مظاهر الدهر السماوية ممثلة بالنجوم والأنواء، والشمس والقمر، والرياح والمطر.

وجاء الفصل الأخير من الرسالة تطبيقيا تحت عنوان: دهريات ابن الرومي، اختار الباحث مجموعة من النصوص الممثلة لموضوع البحث، وتناولها بالدرس والتحليل للوقوف على فاعلية الدهر فيها، وموقف الشاعر منه، ودوره في بناء القصيدة والولوج إلى نسيجها المتكامل، وهي نصوص مختارة يمثل كلّ منها مجموعة كبيرة من النصوص المشابهة في الطرح في ديوانه، حاولت فيها أن أنأى عن كثير من النصوص التي أشبعت بحثا ودرسا.

وعليه ، فإن هذه الدراسة سعت إلى بلورة صورة واضحة لموقف الشاعر من الـدهر، بعد القيام بحفريات جادة في ديوانه ، قامت على الاستقصاء والتحليل والتمحيص، ومتابعة هـذه الظاهرة بتجلياتها وتطوراتها، وتحليل نماذج كاملة، وأفادت في ذلك كله مـن منـاهج متنوعـة أبرزها النفسية والتاريخية والأسلوبية والـتأويلية.

وقد حظيت الرسالة برعاية كريمة من لدن أستاذ كريم، تتلمذت على يديه قبل ما يزيـد على ربع قرن، فكان وثلة من الأساتذة الأجلاء خير قدوة لمحبي العربية لغة وأدبا، فأغدق علي من فضله، وكان موجها نصوحا، رحب الصدر، طيب الخلق، فله مني كل إجـلال واحتـرام، وأستميحه عذرا عن كل خلل أو تقصير، فما هو إلا جهد سعيت أن يكون على مستوى الطموح، فإن أجدت فالفضل لأساتذتي، وإن قصرت فمن نفسي.

والله ولي التوفيق

التمهيد

ويشمل:

أولاً: الدهر في اللغة

ثانياً: أسماء الدهر

ثالثاً: أشكال الدهر

رابعاً: مظاهر الدهر

خامساً: نظرة العربي إلى الدهر

سادساً: الصراع مع الدهر

سابعًا: رهاب الدهر

أولاً: الدهر في اللغة

تعددت استعمالات كلمة الدهر لتأخذ مدلولاتٍ وأشكالاً متنوعة، مما حدا بأصحاب المعاجم إلى الوقوف على المعنى اللغوي من خلال تلك الاستعمالات، فتباينت المعاني نظراً لذلك، وإن كان أكثرها يجعل منه مكافئاً للزمن معادلاً له، وإن افترقا في الطول والقصر، فمن قائل هو الأمد الممدود[1]، إلى قائل: هو اسم لمدة العالم من ابتداء وجوده إلى انقضائه[2]، وهناك من يقف بين ذلك، فيحدده بمدة زمنية هي الف سنة[3]، وإذا كان الدهر والزمن وجهين لمدلول واحد لدى البعض، فإن هذا المدلول متفاوت في الطول والقصر، ففي فروق اللغة يرى العسكري أن الدهر جمع أوقات متتالية، ويساوي بينه وبين الزمان[4]، ولكن هل الزمن والدهر واحد؟ قيل: إن الأول محدود والآخر ممدود، وقيل: هما واحد يدلان على قليل الوقت وكثيره[5]، وأيا يكن فالدهر "عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها... والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه"[6].

ويرى الزبيدي في تفريقه بين الدهر والزمن أن الدهر لا يحدد بوقت معين، فهو ممتد لا ينقطع أبداً، في حين يكون الزمن محدداً بوقت معين يمتد من شهرين إلى ستة أشهر[7]، وهو في ذلك يتفق مع كثيرين في الدهر الممتد، ولكنني لا أجد ما يدعم رأيه في تعريفه الزمن، فكيف استطاع تحديده بين شهرين وستة أشهر؟ وما هي الأدلة على هذا التحديد؟

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٥، ١٩٥٦، دهر.

(2) الزبيدي، مرتضى، تاج العروس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، ط٢، ١٩٨٦، دهر.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دهر.

(4) العسكري، أبو هلال، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص٢٦٣.

(5) ابن منظور، لسان العرب، زمن.

(6) نفسه، زمن.

(7) الزبيدي، مرتضى، تاج العروس، دهر.

وباستقراء الآراء السابقة نلحظ أن هناك تقارباً في نظرة المعجميين إلى العلاقة بين كلمتي الدهر والزمن، في حين نجد التباين في طول المدة أو قصرها، فإذا كان الزمان يطلق على العصر وعلى قليل الوقت وكثيره، فإن الدهر يعبر عن المدة الكثيرة فقط.

كما نلحظ من خلال تلك الآراء أنها تعاملت مع الوجه الزمني الفيزيائي للدهر، وعدته والزمان "كالظرف الخارق السعة، تتحرك داخله الكائنات وتقع في فضائه الوقائع، فليس ثمة موت أو حياة ولا سكوت أو ثبات ولا آلام أو مسرات خارج هذا الظرف"[١].

ومع أن الآراء التي تجعل من الدهر معادلاً زمنياً لطول المدة أو قصرها كثيرة، إلا أن هناك معاني أخرى اتفق عليها كثيرون بالرجوع إلى الاستعمالات الشائعة لدى العرب في مادة الدهر، ومن ذلك أن الدهر سمي كذلك لأنه يعني "الغلبة والقهر" وقد سوغ ذلك المعنى أن الدهر يأتي على كل شيء ويغلبه[٢]، بل وقد وصفه آخرون بالمصائب والنوازل بما هي مسببة عنه وهو سبب فيها[٣] ولا أرى في هذا أكثر مما عرف عن العرب في باب المجاز اللغوي إذ عزا العرب الكرم إلى اليد لأنها سبب فيه كما قال الشاعر: [المنسرح]

لَهُ أيادٍ إليَّ سابِقَةٌ أُعَدُّ منْهَا ولا أُعَدّدها[٤]

وكذا فالدهر سبب في النوازل والمصائب لا فاعل لها، وإن كان هناك من ينسب له الفاعلية.. تلك الفاعلية التي جعلت منه برأي كثيرين سلطة قاهرة غلابة.

---

(١) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣، ١٩٩٦، ص٦١.

(٢) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣ ، ١٩٨١، ج٢ ص٣٠٥.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، دهر. والزبيدي، تاج العروس، دهر.

(٤) المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة ، بيروت، دت، ج١، ص٣٠٤

ثانياً: أسماء الدهر

أفرد المرزوقي في كتاب "الأزمنة والأمكنة" باباً كاملاً لأسماء الدهر وأقطاعه وما يتصل به[1]، ومردّ هذه الأسماء في الأغلب لاستخدامات العرب، وإن كان بعضها قليل الشيوع، أو أنه مستعار للدلالة على فاعلية الدهر، ومن تلك الأسماء الأزلم الجذع دلالة على سرعة مَرِّه وتقلبه، ورويت الأزنم بالنون، تشبيهاً لها بزنمات الشاة[2].

ومن أسمائه المسند، وذلك أن الحوادث تسند إليه، وعوض لأن الدهر ليل ونهار يتعاقبان ويتعوضان[3]، والإبض وهو الحبل يعقل به البعير، فإذا قلت لا أفعله إبضاً، فالمعنى ما كان للدهر سبب[4]، وأطلق عليه الأبد الأبيد بمعنى إقامة الدهر ومكثه، وقولنا: أبد الآباد كقولنا: دهر الدهور، ومن هنا أُطلق عليه أيضاً الطيل والطول لطوله وبقائه[5].

ومن أسمائه كذلك المنون[6] وهو "الموت لأنه يمُنُّ كل شيء يضعفه وينقصه ويقطعه، وقيل المنون الدهر"[7]، ويشيع هذا الاسم في الشعر، ومن ذلك قول أبي ذؤيب: [الكامل]

أَمِنَ المنونِ وريبهِ تَتَوَجَّعُ والدهرُ ليسَ بمُعْتِبٍ من يجزعُ[8]

ومن أسمائه الخبل والمخبل والتخبيل، وذلك لفساده لأنه إما يهرم وإما يقتل، وقد جمع الأعشى بين اسميه المنون والخبل بقوله: [البسيط]

---

(1) انظر: المرزوقي، أبو علي الأصفهاني، كتاب الأزمنة والأمكنة، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر أباد، الهند، ط1، 1332هـ، ج1، ص288- 296.

(2) نفسه، ص288.

(3) نفسه، ص289.

(4) نفسه، ص290.

(5) نفسه، ص291.

(6) نفسه، ص291.

(7) ابن منظور، لسان العرب، منن.

(8) نفسه، منن، وانظر ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1995، القسم الأول، ص10 وقد وردت: أمن المنون وريبها.

أَنْ رَأَتْ رجُلاً أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ   رَيبُ المَنونِ ودَهْرٌ مُتْبِلٌ خَبِلُ[1]

كما أطلق عليه حيرى، وذلك من قولهم: ما حار الدهر أي رجع، وأطلق عليه سجيس عجيس، لأنه يحبس الناس، ومن ذلك قول تأبط شراً:   [الطويل]

هُنالِكَ لا أَرْجُو حياةً تَسُرُّنِي   سَجِيسَ الليالي مُسْبَلاً بالجَرايرِ[2]

وسمّي فِطَحْلا لقدمه[3]، وقيل هو " دهر لم يخلق الناس فيه بعد، وزمن الفِطَحْلِ زمن نوح النبي "[4]، وقيل سمي الملاوة، كما سمّي الأعرم لكثرة نوائبه.[5]، ومن معانيه: الدولة، وهي من الإدالة والغلبة، وذلك لما بين الكلمتين من معنى الغلبة، وأما قولهم: الدهر دول فإنه دالّ على أن الدهر لا ثبات له[6]، ومن أسمائه العصر؛ بمعنى المنع والشدة[7].

وتبقى استعمالات الدهر بدلالاته المختلفة، هي الناظم لكلّ هذه الأسماء، التي استمدت وجودها من رؤية العربي لفاعلية الدهر وجبروته.

ثالثاً: أشكال الدهر

يتخذ الدهر أشكالاً متعددة من حيث هو زمن ، ومن حيث هو قوة فاعلة في الأشياء، وإذا كان المعنى اللغوي قد أفضى بنا إلى بعض تلك الأشكال، فإننا نستطيع إدراجها في مفاهيم

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، منن. وفي الديوان: ودهر مفنِدٌ خَبِلُ، والبيت الذي يسبقه:
صدت هريرة عنا ما تكلمنا   جهلا بأمّ خليد، حبل من تصل. انظر القصيدة في ديوان الأعشى، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص٥٥

(2) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص٢٩٣، وفي ديوان تأبط شرا ورد البيت على النحو الآتي:
هنالك لا أبغي حياة تسرني   سمير الليالي مُبْسَلا بالجرائر. انظر ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٤٣

(3) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص ٢٩٤

(4) ابن منظور، لسان العرب، فطحل

(5) المرزوقي، كتاب الأزمنة والأمكنة، ج١، ص٢٩٥

(6) ابن منظور، لسان العرب، دول.

(7) نفسه، عصر

ثلاثة أولها: الدهر الفيزيائي الرياضي وهو مكافئ للزمن من حيث الانتظام والاطرّاد، فهو ذو حركة رياضية دائمة مفردة لا بداية لها ولا نهاية[1]، والدهر في هذا الشكل صورة لاستمرارية الزمن وديمومته، وحركته هي التي تغير من صور الحيوات المرتبطة بالزمن، وهو بهذا الوعاء الذي يتسع لهذه الحيوات، فعلى الرغم من حركته الدائبة إلا أنه يشكل فضاءً زمانيا مكانياً تسبح فيه الكائنات.

وثاني هذه الأشكال هو الدهر الاجتماعي، من حيث هو تشكيل للوعي الجماعي للأمم والشعوب، وهو ذاكرة تختزل حركة تلك الأمم، ويمثل فاعلية الزمن في المجتمع أو بالفرد من خلال علاقاته الاجتماعية، وهو وإن كان متولداً عن الزمان الفيزيائي، إلا أنه يمكن أن ينعكس من خلال الإحساس الجمعي به، وتأثيره على الأمم والشعوب والمجتمعات التي هي كائنات سابحة في هذا الدهر، فالوجود كله متزمن بالزمان كما يراه الوجوديون[2].

وإذا كان الدهر يتخذ من فاعليته في المجتمعات شكله الاجتماعي فإنه يتخذ من الفرد موئلاً لأشكال متعددة، تتعدد بتعدد النفوس وعلاقتها بالوجود، ونظرتها إلى الزمن والحياة والفناء، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الإحساس الذاتي بالزمن، ووعي الفرد بوجوده، والتغيرات التي تطرأ على هذا الوجود من النواحي النفسية والفكرية والفيزيائية.

ومن هنا تكون الحركة محور الدهر، وهي اليد الطولى للفناء، في حين يكون الثبات محور الخلود، وهو ما يتنافى والحركة "فالزمن لا يصير زمناً في أي معنى من المعاني، إلا إذا

---

(١) الألوسي، حسام الدين، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٩٧.

(٢) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص٥٣.

اقترنت حالته بالحركة، سواء أكانت هذه الحركة حركة مادية خارجية في أبعادها الفيزيائيـــة، أو حركة نفسية في أبعادها الإيقاعية المتعددة"[1]

رابعاً: مظاهر الدهر

إن تعاقب الليل والنهار، وما يترتب عليه من حركة امتدادية نحو النهايات هو من أبــرز مظاهر فاعلية الدهر في الأرض، تلك الفاعلية التي تتجلى مظاهرها بانهدام البنية الزمنية التــي تتكون منها حيوات الكائنات، وإذا كان الزمن إيذاناً بلحظة الولادة يشكل امتداداً متنامياً باتجــاه الحياة، فهو من جهة أُخرى يعود بالحياة إلى انتكاسة باتجاه الذبول والفناء، ومن هنا كانت ثنائية الموت والحياة أعظم مظهر من مظاهر الدهر وفاعليته، فمنذ وجد الإنسان علـــى هــذه الأرض كانت هذه الثنائية تشغل تفكيره، ويبحث لها عن أجوبة، لا تقوده إلا إلى أسئلة أخرى، وعنــدما كان يقف عاجزاً عن تفسير سرّ الموت، وعن تفسير ما يلم به من ملمات أثناء حياته كان يعــزو ذلك إلى قوى خارجية لا طاقة له بها ولا دراية، وتتمثل تلك القوى في الدهر الذي يسيطر حسب اعتقادهم على الحياة والموت، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك، في قوله تعــالى: ﴿ وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ ﴾[2].

وقد ارتبطت هذه الثنائية بمظاهر أخرى تولدت عن فاعلية الدهر، وقد عاينها الإنــسان وعايشها مثل الجدب والخصب.

فالجدب موت والخصب حياة، وكذا العقم والإنجاب، ولأن الخصب والإنجاب حياة تقاوم الزمن، فإن الجدب والعقم هما أداة البطش التي تدمر هذه الحياة، ومن هنـــا كـــان الــصراع...

---

(1) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، إربــد، ط١، ٢٠٠٨، ص٦٣.

(2) سورة الجاثية، آية ٢٤.

صراعا مع آلة الدهر الزمنية التي لم تعز لها الحياة كما عزي لها الموت، وانبرت ملامح هذا الصراع لتشكل ثنائية أخرى هي ثنائية الشيب والشباب بما هما انعكاس لفعل الزمن في الإنسان...

فكان من أبرز عوارض الدهر في الإنسان هو ما يخلفه الفعل الزمني في جسمه من حركة التنامي إلى الاستواء ثم إلى الضعف والموت، وقد كان الشيب من أبرز أعراض الانتكاس، والرجوع بالإنسان إلى حالة الضعف... فَعُدَّ نذير الموت وبريده.

إلا أن صراع الإنسان من أجل البقاء جعله يرى الشيب الذي هو دليل على تهالك الجسد مؤشراً لاكتمال الحكمة وبناء الفكر، ومن هنا عقدت المقارنات بين الشباب والشيب، فالأول – وإن كان دلالة على الصحة والقوة والاعتداد بالنفس والغرور بها، فهو دال على الطيش وكثرة الهنات، والآخر – وإن دلّ على الكبر والضعف والهرم والوقوف على حافة الموت– إلا أنه دليل نضج فكري واكتمال عقلي، يقول الهمداني: "جزى الله المشيب خيراً، فإنه أناة، ولا ردّ الشباب فإنه هنات"[1].

وقد أشار القرآن الكريم إلى حالة الانتكاس الجسدي التي تصيب المرء عند الكبر، ويكون الشيب من أبرز علاماتها على لسان نبي الله زكريا حين نادى ربه: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾[2].

وبالرجوع إلى الشعر فقلما يخلو شعر شاعر من الحديث عن الشيب والشباب على امتداد مسيرة الشعر العربي قديمه وحديثه، فالشاعر العربي قد يبدأ قصائده بذكر أحدهما أو كليهما، أو

---

(1) الثعالبي، أبو منصور، اللطائف والظرائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمعها الإمام أبو النصر أحمد المقدسي، مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٣٤هـ، ص١٠٨.

(2) سورة مريم، آية: ٤.

يضمنها أبياتاً تتعلق بالشباب والمشيب وآيات الكبر، وقلما تخلو قصيدة من ذكر هذا كله، سواء كان تصريحاً أم مجازاً[1].

ولعلّ أبرز مظاهر الدهر تتمثل في ثنائيات الليل والنهار والجدب والخصب والعقم والإنجاب والشيب والشباب والحياة والموت، وقد كان الإنسان يعزو فاعليته في الوجه السلبي منها على التحديد.

خامساً: نظرة العربي إلى الدهر

ارتبط الدهر قديماً بكثير من المعتقدات "الدينية والمسلمات الروحية، فكان الإنسان يقف عاجزاً أمام الحياة والموت، دون امتلاك إجابات كافية للقضاء على حيرته، وآليات تسيير الكون من حوله، وفق السنن التي ارتضاها الخالق لهذا الكون الفسيح، فقد انحصر تصوره للزمن في الغيبيات، و"الميتافيزيقيا" التي تلف عقله بالحيرة، وتجعل منه امرءاً مستسلماً للنواميس المنتظمة حوله دون أن يجد لها إجابة تريح وتبدد حيرته وتنشئ بينه وبين الزمن جسوراً من التواصل واقتراح التعليلات العقلية"[2].

ومن هنا ظهرت الدهرية في الجاهلية، وقد كان يدين بها بعض العرب "والدهريون منكرو البعث والإعادة والخالق، لقد أنكرت هذه الفئة البعث، وأسندت الأفعال إلى الدهر على نحو حقيقي"[3].

---

(1) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص٧

(2) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ص٥١.

(3) شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، إربد ،١٩٩٥، ص٤٤.

وقد أشار القرآن الكريم إليهم بقوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ ﴾[1].

ولم يكن الشاعر الجاهلي بمعزل عن ذلك، فكان له "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر أو هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان بوصف الزمان عاملاً مهدداً للبقاء والحياة معاً"[2].

وبمجيء الإسلام اختلفت النظرة إلى الدهر، وذلك بإدراك العربي بأن تلك القوة الغيبية الفاعلة في هذا الكون هي قوة الله القدير، وأن ما سواه مخلوق مؤتمر بأمره، خاضع لإرادته فتبين من خلال القرآن الكريم ورود كلمة الدهر بمعنى المدة الزمنية طالت أم قصرت، فقد قال تعالى: ﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ ﴾[3]، وورد في الحديث الشريف قوله – صلى الله عليه وسلم–: "لا تسبوا الدهر، فإن الله هو الدهر"[4].

وعلى الرغم مما آثاره هذا الحديث من تجاذبات في تفسيره، إلا أن مختلف الآراء كانت تصب في أن الدهر مسيّر بيد الله– سبحانه، مخلوق له لا هو ذاته... والنهي عن شتم الدهر وسبّه جاء من أن "العرب كان من شأنها أن تذم الدهر وتسبه عند الحوادث والنوازل تنزل بهم من موت أو هرم فيقولون: أصابتهم قوارع الدهر وحوادثه وأبادهم الدهر، فيجعلون الدهر الذي يفعل ذلك فيذمونه"[5].

---

(1) سورة الجاثية، الآية٢٤.

(2) العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص١٩٤.

(3) سورة الإنسان، آية ١.

(4) القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧٢، ج١٥، ص٢-٣.

(5) اللسان، دهر.

وقيل في تخريج معناه أن ما أصابك من الدهر فالله فاعله ليس الدهر، فإذا شتمت به الدهر فكأنك أردت به الله سبحانه[1].

على أن العربي كان ينظر إلى الدهر نظرته إلى الموت، وكان يجد في تسميته معاني السطوة والجبروت، وعادة ما وظفه الشعراء في مواقف الحسرة والانكسار والتسليم بالغيب[2].

سادساً: الصراع مع الدهر

منذ وجد الإنسان على هذه الأرض أدرك أنه جزء من منظومة كونية محكومة بالزمن، فحياته من بدئها إلى منتهاها مؤطرة بهذا الإطار، والأشياء من حوله تسبح في هذا الفضاء الزمني، الذي يحدد بدوره البداية والنهاية لأيّة حياة تدبّ على هذه الأرض[3].

ونظراً لإدراكه حتمية الفناء، وإحساسه الخارجي بتهالك الكائنات، وانطفاء الكثير من الحيوات، انعكس ذلك على إحساسه الداخلي بهذا الأجل الذي يتهدد وجوده، ويجتذبه بقوة إلى النهاية.

من هنا شعر الإنسان بما يتهدد حياته، وأحس بوجود تلك القوى الخفية التي تأخذ من حياته شيئاً فشيئاً إلى أن تنهيها، فأخذ يبحث عن المواجهة، ولكنه أدرك أنها مواجهة غير متكافئة[4]، وأدرك أنه لا محالة صائر إلى ما صار إليه سواه، وأن إيقاف عجلة الزمن تعني بصورة أو بأخرى الوصول إلى الخلود... وهو أمر أدركه الشعراء كما أدركه الفلاسفة، فقد قيل إن الإنسان "يبدأ بالموجود ويختفي بالوجود"[5].

---

(1) اللسان، دهر.

(2) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص٥٧.

(3) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٣م، ص٢٥٣.

(4) الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص١٣٤.

(5) ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص٢٢٨.

من هنا جرّد الإنسان أسلحته لخوض معركة الوجود ضد الدهر.. ولكنه في النهاية يستسلم للفناء لعدم مقدرته على مواجهة ما لا يُرى، وقد لخص لنا عمرو بن قمينة تلك المعركة غير المتكافئة بقوله: [الطويل]

رَمَتني بناتُ الدهرِ من حيث لا أرى فكيف بمن يرمي وليس برامِ

فلو أنّها نُبْلٌ إذا لاتقيتها ولكنّني أُرمى بغيرِ سهامِ

وأفنى وما أُفني من الدهر ليلة ولم يُغنِ ما أفنيتُ سلكَ نظامِ

وأهلكني تأميلُ يومٍ وليلةٍ وتأميلُ عامٍ بعد ذاكَ وعامِ[1].

فالإنسان يعلل نفسه بالأماني، ويؤمل نفسه بطول البقاء، ولكن النهاية محددة، فلم يكن صراعه مع الزمن إلا شكلاً من أشكال صراعه مع الدهر الذي لا يتمثل بالزمن وحده، بل بكل ما من شأنه أن يأتي بالبأس والبؤس والكوارث والنوازل والخراب والتدمير، فكانت تلك القوة الهائلة التي تصيب الناس بالبِلى والابتلاء هي قوة الدهر المنحاز إلى الشر دائماً[2].

ولمّا كان الشاعر يعكس معاناته وتجاربه، ويعبّر عما يجيش في نفسه من مشاعر فقد اتخذ "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر، أو هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملاً مهدداً للبقاء وللحياة"[3]، وانبرى لبثّ معاناته الوجودية ليعلن ثورته حيناً واستسلامه أحياناً.

---

(١) انظر ابن قميئة، عمرو، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مطابع دار الكتاب العربي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م، ص٤٥- ٤٧.

(٢) يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص٥١.

(٣) العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، ص١٩٤.

سابعًا: رهاب الدهر

إن الصراع المستمر بين الإنسان وتلك القوى غير المرئية التي تجعله ضحية مواجهة غير متكافئة، جعل الخوف من المجهول القادم عبر بوابة القدر ، والمحمول عبر بوابات الدهر، يسيطر على الإنسان، بنسب متفاوتة، منها ما اتخّذ صورة كلية سيطرت على ساكنها، وتمادت في تعذيبه، ونكلت به، لدرجة أن خوفه من المجهول الذي يأتي به الدهر أصبح حالة مرضية قهرية، تصيبه بالوسواس القهري، وتسكنه بنظرة وجودية قلقة يغلب عليها التطيّر والتشاؤم، وهو ما ستبحثه هذه الدراسة في علاقة ابن الرومي بالدهر.

من هنا كان لا بدّ من الوقوف على مفهوم الرهاب عموما كحالة مرضية، وإن تنوعت تصنيفاتها حسب الشدة والضعف، وحسب مدى استثارة المسبب، إذ " ترتبط الرهابات والوساوس ومشاكل الوساوس القهرية بالخوف. ولنتذكر أن التجنب الرهابي للموقف يمكن أن يستثير الخوف، وأن سلوك الوساوس القهرية يتكرر المرة تلو الأخرى، وهذا يحفز على الخوف. وتتبنى الوسوسة القهرية شكلا من السلوك ليتعامل على نحو مفترض مع الخوف، ومن ثم يصبح المرء خائفا من عدم تنفيذ ذلك السلوك في كل مرة تظهر فيه الوسوسة"[١].

ورهاب القدر والمقدر هو شكل من أشكال الخوف من الدهر ، وما يأتي به، بالنظر إليه قوة فاعلة، فالخوف من " قدرية الحياة أدخل الإنسان في حالات تغريب متشعبة، وزاد من حمولات العقل، وحال دون قدرة الذات الأناسية على فهم رمزية التناغم مع قدرية الذات الطبيعية"[٢].

---

[١] ألبرت.ج. فورجيوني، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ترجمة أحمد محمد مبارك الكنـدري، مراجعـة حمدي محمد ياسين، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥، ص١٣٣

[٢] الحافظ، منير، سوسيولوجيا الرهبة– الأنا القيومية وأنماط ثقافة الخوف، الناشر دار النايا ودار المحاكـاة، دمشق، ٢٠١١، ص ١٥٣

وإذا كان الوجود مثار جدل لدى الإنسان قديما، فإن الوجودية الحديثة وقفت على هذا الصراع الذي تراه الباعث الأول للخوف، فعرّف سارتر الخوف بأنه " شعور يستهدف من خلال سلوك سحري إنكار أحد موضوعات العالم الخارجي، وهو يمضي في ذلك إلى حدّ إفناء نفسه لإفناء الموضوع معه"[1].

والمجهول لدى الإنسان هو الأكثر خطرا، والأشدّ بأسا ، إلى أن يصبح معلوما، ولكن هناك قوى غامضة هي التي تقلق الإنسان وتقضّ وجوده وتجعله في صراع دائم، لذا يرى المشتغلون بالفلسفة أن مجال الوجودية " وموضوعها محصور في ثلاثة مباحث وهي: الطبيعة، ما وراء الطبيعة، الإنسان"[2].

وفي علاقتها مع ما وراء الطبيعة تبدو إشكالية الصراع، وتنتاب حمى القلق والخوف الإنسان، الذي يحاول أن يثبت وجوده، فهو حيّ " بقلقه وهمومه وخاطراته وتجاربه وآلامه ومصائره، الإنسان الذي يحمل الخطيئة في جوهره، كأنها الشوكة في لحمه، ويحيط به القلق على مصيره والخوف مما يهدده، ويترصده الموت ليقضي على وجوده، ولا يستطيع أن يعيش إلا في الخطر وبالمخاطرة، ومن هنا كانت لحمة حياته الآلام وسداها المخاوف"[3].

وإذا كانت المخاوف تسكن الإنسان وتملؤه رعبا من المجهول القادم عبر الزمن، فإن أهم روافد تلك المخاوف يتمثل بالخرافات التي صنعها الإنسان نفسه رغبة منه في تجسيد المجهول ورؤيته، أو ادعاء تلك الرؤية لتسهيل عملية الصراع، ولإقناع الذات بالسيطرة على ساكنها المتمثل بهواجس الخوف.

---

[1] سارتر، جان بول، نظرية في الانفعالات، ترجمة سامي محمود علي، طبعة دار المعارف، القاهرة،١٩٦٥، ص٥٣

[2] عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦، ص١١

[3] نفسه، ص ٢٥

ومع أن السلوكات الخرافية قد لا تكون ضارة نسبيا، فهي " ككل الأفعال التي يتمادى المرء في القيام بها، يمكن أن تكون السلوكيات الخرافية مدمرة، وبالنظر إلى جذور الخوف، تعد السلوكيات الخرافية – مثل السلوكيات القهرية – بديلا عن الطرق المنطقية والتوافقية للتكيف مع العالم المثير للقلق " [1].

وقلق الإنسان منذ الأزل هو الذي جعله دائب البحث عن السكينة، ولكنها مطلب عسر أمام نوائب الدهر، وجبروت الموت، فانبرى " يجمل العلاقة بين الذات والطبيعة، كي يتخلى عن إحساسه بالقسوة والرهبة من ظواهر الحياة، ويربّي مشاعره، ابتغاء تكوين طبائع جمالية تضمن له توازنا سويا مع الواقع"[2].

ولكن تلك المحاولات كانت تصطدم بمجاهيل لا تلبث أن تتفتق عنها مسيرة الزمن، لتعلن أن الوجود الإنساني حالة مربوطة بإرادة فوقية، هي القادرة على إفنائه وإنهائه، ومن هنا فإن " نشأة تأليه القوى الخارقة، كانت انعكاسا حتميّا للحاجة التي تمكّن الإنسان من أن يحقق بها التطهير من نوازع الخوف، وأن ما ابتدعه من طقوس ورؤى وشعائر،كانت مشهديات روحية"[3].

وهذا ما جعل بعض الوجوديين يخرجون من إطار الوجودية الإلحادية إلى وجودية تؤمن بالابتلاء ، كما جاء في ابتلاءات الأنبياء آدم وإبراهيم وأيوب، في حين استقرت نظرة آخرين على أن الوجود لا تحكمه قوانين الحياة، بل أنه " في حقيقة أمره تحكمه قوانين العدم، على

(1) ألبرت.ج. فورجيوني، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ص١٣٩

(2) الحافظ، منير، سوسيولوجيا الرهبة– الأنا القيومية وأنماط ثقافة الخوف، ص١٨٤

(3) نفسه، ص٢٦

اعتبار أن كلّ مكوّن قابل للتحول، وكل مخلوق حيّ آيل إلى عدم، وما من شيء موجود بالقوة أو بالفعل ، إلا وكان قابلا للتفكك والانحلال"[1].

وهذا ما جعل كثيرين يشككون بجدوى الحياة، ومدى مقدرة الإنسان أن يكون فاعلا فيها، ولكن التفكير في ذلك يراه آخرون، خروجا على الصواب، بل " إن كل تفكير ليس أكثر من صناعة أكاذيب، حيث نقوم بصك مجازات تحل الاستقرار الأصيل للوجود والمعنى محل التشابه الأزلي لعالم مادي لا يخفي وراءه أي معنى روحي"[2].

إنّ هذا الرهاب الذي تعززه نوائب الدهر، وترفده الحياة نفسها بجبروت القدر والموت، يتفاوت من نفس إلى أخرى، فيتمادى أحيانا ليصبح حالة مرضية مستطيرة، ويضمحل أحيانا أمام النفس المستسلمة للطمأنينة ، القانعة بعدم فاعلية الحياة أمام سطوة الموت.

وابن الرومي واحد من أبرز الذين سيطر عليهم ظلام الرهاب من ذلك المجهول القادم عبر بوابة الدهر، وقد عززته الفجائع المشهودة في واقعه، فانبرى يتطير من كل مجهول، ويتحسس المصائب القادمة قبل وقوعها، ويتبدى الدهر ذا فاعلية جبارة في شعره وحياته، كما سيأتي.

---

(١) السابق، ص١٦٩

(٢) حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، عالم المعرفة، دمشق، العدد ٢٩٨، ص١٠٧

الفصل الأول

ابن الرومي : حياته وشخصيته وشعره

ويشمل:

أولاً: التعريف بابن الرومي

ثانياً: مكانته بين الشعراء

ثالثاً: ديوانه

رابعاً: المؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره

- مؤثرات عامة : البيئة
  العصر
- مؤثرات خاصة: جسدية
  نفسية

خامساً: علاقته مع الدهر

أولاً: التعريف بابن الرومي

هو علي بن العباس بن جريج وقيل جورجيس [١]، أو جرجس[٢]، كان مولى لعبيدالله بن عيسى بن جعفر بن المنصور، ولد في بغداد في الثاني من رجب سنة إحدى وعشرين ومئتين للهجرة، في مكان يقال له العقيقية ودرب الختلية في دار في بغداد إزاء قصر عيسى بن جعفر بن المنصور[٣]، لأب من موالي بني العباس لم تذكر عنه الكتب شيئا ذا بال، ويستشف من شعر ابن الرومي نفسه أن ذلك الأب كان يوناني الأصل، أو روميه، إذ يقول: [الطويل]

ونَحْنُ بَنو اليونـانِ قَـومٌ لَنـا حِجـا ... وَمَجْـدٌ وَعيـدانٌ صِـلابُ الْمَعـاجِمِ[٤]

أمّا أمّه ففارسية الأصل سندا لشعر ابنها، إذ يقول: [المنسرح]

كيـفَ أُغْـضي علـى الدَّنِيَّـةِ والفُـرْ ... سُ خُـؤُولي والـرُّومُ أعْمـامي[٥]

عاش في بغداد، وأحبها ولم يغادرها إلا مرة واحدة إلى سامراء، ثم ما لبث أن عاد إليها ولم يغادرها بعد ذلك[٦]، توفي والده وهو في حداثة سنِّه، فنشأ في رعاية أمه حسنة بنت عبدالله السجزي[٧]، التي لم تكن فارسية لأبيها وأمها – كما يستدل العقاد – إذ إن ابنها لم يكن يتقن

---

(١) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧، ص٣٥٨

(٢) المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار إحياء اللغة العربية، مصر، ١٩٦٠، ص ١٤٥

(٣) ابن خلكان ، وفيات الأعيان، المجلد الثالث، ص٣٦١ . وفي معجم الشعراء وردت العتيقة لا العقيقية.

(٤) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ديوانه، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨١، ج٦ ، ص٢٢٧٢ .

(٥) انظر، المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية ببيروت، د ت، ج٤، ص١٨٢ .

(٦) الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤، دت ،ج٣، ص ١٠٠

(٧) المرزباني، معجم الشعراء، ص ١٤٥

الفارسية[1]، ويقي له أيضا أخ أكبر منه توفي شابا ففجع به، ثم تزوج فرزق بثلاثة أبناء فجع بوفاتهم جميعا وهم في سنّ الطفولة، ثم فجع بزوجه أم أبنائه وهي في مقتبل العمر[2]، لتكون وفاة أخيه [3] بعد ذلك إعلان سوداوية لم تنطفئ بمرور الوقت، وأخذت الفجائع تتنامى، وتنتقل به من موت إلى موت، ليشكل المشهد الرثائي حضورا مميزا في شعره، ولينبري سخطه على الدهر الذي جرّده من أسرته، وحرمه من أبنائه وهم في عمر الورود.

ويعزو بعض الباحثين أسباب وفاة الأبناء إلى أسباب وراثية، فهي – برأيهم – راجعة " في الأغلب إلى ضعف مدد الحياة فيه، وتلك أسرة مضعوفة لا يعمر أبناؤها، وأن تلك الفجائع المتلاحقة أثّرت في كيانه وأثارت قريحته، فكان نصيب الرثاء في ديوانه غزيرا متميزا قلّ نظيره في سائر شعر الرثاء العربي، ولا ندري أنّ أحدا جاراه بصدد رثاء الأبناء"[4].

ولا أجد سببا علميا لإطلاق هذا الحكم على أسرة ابن الرومي، وهل كان الموت وحده كافيا في حصاده المبكر لأعمار هؤلاء لتعميم الحكم بأنها أسرة مضعوفة وقصيرة مدد الحياة.. أم أن هناك أسبابا وراثية مرضية أو غير مرضية كافية لإطلاق ذلك الحكم مما لم تذكره المصادر.. كما لم يتبين مثل ذلك في شعر شاعرنا.. فضلا عن أن ابن الرومي نفسه عاش سني حياته كما هو متوسط أعمار الأمة..إذ قضى عام٢٨٣ه على أرجح الأقوال.

---

(١) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٢، ص ٧٤

(٢) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦، ص٧٥٩

(٣) الحموي، أبو عبد الله ياقوت، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١، ج٥، ص ٢٨٧

(٤) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص٢٠

وقد كان ابن الرومي على درجة من العلم والمعرفة، فنشأ "على نصيب واف من علوم عصره وساهم في القديم والحديث منها بقسط وافر في شعره، فلو لم يقل المعري أنه يتعاطى الفلسفة والمسعودي أن الشعر كان أقلّ آلاته لعلمنا ذلك من شواهد شتى في كلامه"[١].

واختلف في سنة وفاته، فحسب ابن خلكان " سنة ثلاث وثمانين، وقيل أربع وثمانين، وقيل ست وسبعين ومائتين ببغداد، ودفن في مقبرة باب البستان"[٢]، وحسب الصفدي توفي في حدود التسعين ومائتين[٣] وحسب المرزباني سنة ثلاث وثمانين ومائتين[٤].

ولم أجد في المصادر التي وقعت عليها من قال بست وسبعين غير ابن خلكان، كما لم أجد من قال بالتسعين غير الصفدي، في حين أن معظم من أرخ لوفاته قال بثلاث وثمانين أو أربع وثمانين[٥].

والراجح لدينا ما رآه العقاد من أن وفاته في سنة ثلاث وثمانين دون أربع وثمانين " ويقوي هذا الترجيح أن مضاهاة التواريخ تثبت لنا أن جمادى الأخرى من سنة ثلاث وثمانين بدأت يوم جمعة، فيكون يوم الأربعاء قد جاء لليلتين بقيتا من جمادى الأولى في تلك السنة كما جاء في تاريخ الوفاة"[٦].

---

(١) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص٨٣، وينظر المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق علي حسن فاعور،دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧، ص ٢٢٣

(٢) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، المجلد الثالث، ص٣٦١

(٣) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، باعتناء محمد الحجيري، صادر عن جمعية المستشرقين الألمانية، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، شتوتغارت،١٩٨٨، ص ١٧٠

(٤) المرزباني، معجم الشعراء، ص١٤٥

(٥) ينظر بذلك غير من ذكر: الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ج١٢، ص ٢٦. والمسعودي، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة المصرية، بيروت، دت، ج ٤، ص ٢٨٣

(٦) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٢٢٤

وأما عن سبب الوفاة فتتفق المصادر على أنه مات مسموما، وتروى القصة بشيء من الطرافة والتندر، إذ قيل إن " الوزير أبا الحسين القاسم بن عبيد الله بن سليمان بن وهب وزير الإمام المعتضد كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه بالفحش، فدس عليه ابن فرّاس، فأطعمه خشكنانجة مسمومة وهو في مجلسه، فلما أكلها أحسّ بالسمّ فقام، فقال له الوزير: إلى أين تذهب، فقال إلى الموضع الذي بعثتني إليه، فقال له: سلّم على والدي، فقال : ما طريقي على النار؛ وخرج من مجلسه وأتى منزله وأقام أياما ومات"[1].

ثانياً: مكانته بين الشعراء

شهد القرن الثالث الهجري بروز نخبة من الشعراء الذين كان لهم حضور فاعل في مسيرة الشعر العربي " كأبي تمام والبحتري والحسن بن الضحّاك وعلي بن الجهم ودعبل الخزاعي وابن المعتز وابن الرومي، وعاش فيه مع هؤلاء مئات من قالة الشعر المحسنين وغير المحسنين والمحترفين وغير المحترفين"[2].

وقد كان لابن الرومي اتصال ببعض شعراء عصره، ويحفل ديوانه بعدد كبير من قصائد الهجاء لبعض الشعراء، ومن أولئك البحتري، الذي لم يرتق ابن الرومي إلى مرتبته _ حسب كثيرين_ ولم ينل الحظوة التي نالها البحتري عند الخلفاء، وربما كان لإحساسه بذلك أثر في هجائه للبحتري الذي أعرض بدوره عن الرد عليه واستصغر شأنه[3].

ولعلّ مكانة الشاعرين في ذلك القرن هي التي دفعت إلى عقد المقارنات بينهما، فيرى المرزباني أنّ ابن الرومي أشهر شعراء "زمانه بعد البحتري، وأكثرهم شعرا، وأحسنهم أوصافا، وأبلغهم هجاء، وأوسعهم افتنانا في سائر أجناس الشعر وضروبه وقوافيه، يركب من ذلك ما هو

---

[1] ابن خلكان، وفيات الأعيان، المجلد الثالث، ص٣٦١

[2] العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص٣٨

[3] شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص٦١

صعب متناوله على غيره، ويلزم نفسه ما لا يلزمه، ويخلط كلامه بألفاظ منطقيــة يجمــل لهــا المعاني ثم يفصلها بأحسن وصف، وأعذب لفظ"[١].

ويعزو المرزباني قصور مكانة ابن الرومي عن البحتري لدى الخلفاء والرؤساء إلى أنه ما مدح أحدا قطّ إلا وعاد فهجاه، مما جعل الرؤساء وغيرهم يتحامونه، وينأون بأنفــسهم عــن مدحه خشية هجائه [٢].

ويرى الصفدي أنه كان شاعرا فحلا، بعيد استقصاء المعاني ذا تشبيهات غير اعتياديــة، فيقول:" ابن الرومي من الشعراء المطولين الغواصين على المعاني، كان إذا أخذ المعنى لا يزال يستقصي فيه حتى لا يدع فيه فضلة ولا بقية، فربما سمج بعض الأوقات، ومعانيه غريبة جيدة، وكان إذا أعجبه المعنى كرره في عدة مواضع في قواف مختلفة"[٣].

ويرى بعض المحدثين في إطار مقارنته بالبحتري أنّ النقاد العرب يتفقون " على تفضيل البحتري على ابن الرومي، أما الغربيون فالمرجح أنهم يفضلون ابن الرومي. ربما كان البحتري أجمل لغة، وأكثر صقلا ، ولكن ابن الرومي أكثر إخلاصا لنفسه"[٤].

وأرى أن التجربتين مختلفتان، والمقارنة بينهما غير دقيقــة، فلكــل منهمــا شــاعريته وتجربته التي تجعل منه في مصاف الشعراء الكبار، وإن أجاد هنا وكبا هناك.

ومن المرجح أنّ الشاعرين كانا يلتقيان ، وكان بينهما مسامرات شعرية، ومن ذلك مــا روي عن ابن الرومي نفسه، أنه قال: " كان البحتري معي جالسًا، فسلم علينا ابن عيــسى بــن المنصور، فقال لي: من هذا؟ فقلت هذا عيسى بن المنصور، الذي يقول ابن الرومي في أبيه:

---

[١] المرزباني، معجم الشعراء، ص١٤٥

[٢] نفسه، ص ١٤٥

[٣] الصفدي، الوافي بالوفيات، ج٢١، ص١٧٢

[٤] جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة، بيروت، د ت، ص ٩٠

[المتقارب]

يُقَتِّــــرُ عيـــسى علـــى نفـــسهِ	ولــــــيسَ بِبـــــاقٍ ولا خالـــــدِ
فلــــــو يَـــــستَطيعُ لِتقْتيـــــرِهِ	تَـــنفَّسَ مـــــن منْخَـــرٍ واحـــدِ

فقال لي: أفّ وتفّ، هذا من خاطر الجنّ لا من خاطر الإنس، ووثب ومضى"[1].

وبالعودة إلى ديوان ابن الرومي نظفر بقصائد تكيل هجاء مرًّا للبحتري، لدرجة المطالبة بإقامة الحـد عليـه، لكثـرة سـطوه علـى شـعر غيـره، متهمـا صـنوه بالـسرقات:

[البسيط]

أَيَـسْرِقُ البحتـريُّ النـاسَ شـعرَهُمُ	جهْرًا وأنتَ نَكـالُ اللـصِّ ذي الرِّيَـبِ
نَكِّلْـهُ إنّ أُناسًـا قبْلَـهُ ركبـوا	بدونِ ما قـدْ أَتـاهُ، باسـق الخـشبِ
والحكْـمُ فيـهِ مُبـينٌ غيـرُ ملتـبسٍ	لو ريمَ فيهِ خلافَ الحقّ لـم يُـصَبِ[2]

ومن أهاجيه اللاذعة ما عرّض به بالناشئ الأكبر الذي كان قد رماه بالوسوسـة، فـردّ عليه ابن الرومي بقسوة: [مجزوء الرمل]

إنْ أُوَسْـــــــوَسْ فحقيـــــــقٌ	يُـــــسْعَدُ القِـــــردُ وَأُنْحَـــــسْ
أصـــــبحَ الناشِـــــئُ ممّـــــن	يتَغَنّـــــى وهْـــــوَ أَخْـــــرسْ
نافقًـــــا عنْـــــدَ أُنـــــاسٍ	تَعِـــــسوا، والـــــدّهرُ أتعـــــسْ[3]

---

[1] الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج١٢، ص٢٥

[2] ابن الرومي ، ديوانه ، ج ١، ص٢٧٢

[3] نفسه ج ٣، ص١١٩٧

على أن بعض هجواته كانت تحمل بعدا نقديا، ومن ذلك ما عاب به الشاعر علـــي بـــن الخبازة لكدّه في الشعر، وقصر النفس: [الخفيف]

إنّمـــا أســـتطيبُ كـــدَّكَ فـــي شعـــــــــرِكَ يـــا ابـــنَ الخبّـــازةِ البَظْـــراءِ
فكـــأنّي أراكَ فـــي عكَـــرِ الفكـــــــــرِ تُـــوالي تـــنفّسَ الـــصّعداءِ[1]

وقيل : إن لائما لام ابن الرومي، لأن تشبيهاته لا ترتقي إلى تشبيهات ابن المعتز، فطلب منه ابن الرومي أن ينشده من شعر ابن المعتز الذي استعجزه فيه، فأنشده أبياتا للأخيـــر، منهـــا قوله في وصف الهلال: [الكامل]

وانظـــرْ إليـــهِ كـــزورقٍ مـــن فـــضّةٍ قـــدْ أثقلتـــهُ حمولـــةٌ مـــن عنبـــرِ

فصاح ابن الرومي: وا غوثاه ، تالله "﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ﴾ ذاك إنما يصف ماعون بيته، لأنه ابن خليفة، وأنا أيّ شيء أصف؟ ولكن انظروا إذا أنا وصفت ما أعرف، أيـــن يقع قولي من الناس[2]وأنشد أبياتا، منها: [البسيط]

ما أنْسَ لا أنْـــسَ خبَّـــازًا مـــررْتُ بـــهِ يدحو الرُّقاقةَ وشـــك اللمـــحِ بالبـــصَرِ
مـــا بـــيْنَ رؤيتهـــا فـــي كفِّـــهِ كـــرةً وبـــــينَ رؤيتهـــا قَـــوْراءَ كـــالقمرِ
إلا بمقـــــدارِ مـــــا تنْـــــداحُ دائـــــرةٌ في صفْحةِ الماءِ يُرمى فيهِ بـــالحجرِ[3]

ولم يقف الأمر عند رده على الشعراء وهجاء كثير منهم، بل تعداهم إلى النقاد ولا سيما أولئك الذين عابوا عليه بعض شعره، فاتهمهم بالجهل، وعدم المقدرة على التمييز، ومـــن ذلـــك هجاؤه للأخفش: [البسيط]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص٩٨

(2) انظر، الصفدي ، الوافي بالوفيات، ج٢١، ص١٧٢-١٧٣. والبيت في ديوان ابن المعتز، طبعة دار صادر، ص ٢٤٧ والآية من سورة البقرة الآية ٢٨٦

(3) نفسه ج٢١، ص١٧٤ والأبيات في ديوان ابن الرومي، ج٣، ص ١١١٠، ولا أجد سببا لحذف حرف العلة من (أنسى) غير الضرورة، مع أن ذلك ليس من ضرورات الشعر.

تَعيبُ شـعري، وقـدْ طـارتْ نوافـذُهُ   في القلبِ منكَ وفي الأحـشاءِ والكبِـدِ
كالكلبِ يَعْذِمُ أعلـى الـرَّوْقِ منْقَبِـضًا   في حالِكِ اللونِ صَدْقٍ غيـرِ ذي أَوَدِ[1]

وبالرجوع إلى ديوان الشاعر نجد الكثير من الشعراء والنقاد الذين عرض لهم في شعره غير من ذكرنا، وهو ما يشير إلى الأهمية التي كان عليها بين شعراء عـصره، وإلـى مكانتـه الشعرية، التي جعلت الكثيرين يدلون بدلوهم في شعره.

ثالثاً: ديوانه

لابن الرومي ديوان ضخم، قال عنه ابن خلكان: " كان شعره غير مرتب، ورواه عنـه المسيّبي، ثم عمله أبو بكر الصولي ورتّبه على الحروف، وجمعه أبو الطيب ورّاق ابن عبدوس من جميع النسخ، فزاد على كل نسخة مما هو على الحروف وغيرها نحو ألف بيت"[2].

ولن أقف عند العبارة الأخيرة، فلا دليل عليها، وما ورد باتفاق عن غزارة شـعر ابـن الرومي، وتنوع موضوعاته، وقدرته الفذة على النظم والتوليد والاستقصاء، كـل ذلـك يجعلنـا أقرب إلى التشكيك بالزيادت المزعومة.

وفي العصر الحديث نشر الشيخ محمد شريف جزأين من الديوان، ومن ثم نشره كامـل كيلاني في ثلاثة أجزاء قدم لها العقاد [3]. وفي هذه الدراسة يُعتَمد الديوان بتحقيق حسين نصار، وهو في ستة أجزاء، وعند قراءة قصائد الديوان لا تلبث أن تتكشف لك موسوعية الشاعر، بـل

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص٧٦٦ والعذم: العض، الروق: موضع الصائد، الصدق: الجادّ، الأود: الجهد والتعب.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، ص٣٥٨ وكذا ورد في الفهرسـت لابـن النديم، والمسيبي هو علي بن المسيّب وهو صديق للشاعر، وأما الصولي فهو جامع الـشعر المعـروف ت ٣٣٥هـ، وابن عبدوس هو الجهشياري صاحب كتاب الوزراء ت٣٣١هـ، وأبو الطيب هو وراق عمل عند ابن عبدوس.

(3) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦، ص٧٦٠

تسهل ملاحظة " أنه يختلف عن دواوين الشعر العربي التي عاصرته وسبقته، ففيه موضوعات متنوعة عن الحياة وشرورها، وعن الناس وحرفهم وملابسهم، وعن الموت وعن الأطعمة والأشربة ومتع الحياة، وعن طبائع الناس وعن النساء وأخلاقهن، وعن الطرد والقنص، وعن المسرات والآلام"[١].

والديوان فضلا عن ذلك يشتمل على أغراض الشعر العربي جميعها، ففيه المدح والهجاء والرثاء والغزل والوصف والفخر والعتاب والطرد والقنص، وشعره في كل ذلك مرآة لنفسه الحية الوثابة القلقة؛ لدرجة أن القصيدة الواحدة قد تطول لتتسع إلى سلسلة من الأغراض التي تنصهر في جسد القصيدة .

وقد عُدّ " من الشعراء الفحول المطولين الغواصين على المعاني، كان إذا أخذ المعنى لا يزال يستقصي فيه حتى لا يدع فيه فضلة ولا بقية"[٢]، وهو في كل ذلك "يأخذ المعنى أو يولده فلا يزال يقلبه بطنا على ظهر، ويصرفه في كل وجه وإلى كل ناحية، حتى يميته، ويعلم أن لا مطمع فيه"[٣].

ويصفه ابن خلكان بأنه " الشاعر المشهور صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يبقي فيه بقية"[٤].

---

(١) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط١٢ ،٢٠٠١، ص ٣١٢

(٢) انظر، الصفدي ، الوافي بالوفيات، ج٢١، ص١٧٢

(٣) ابن رشيق، أبو علي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ج٢، ص ٩٩٨

(٤) ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، المجلد الثالث، ص٣٥٨

وإذا كان المتقدمون يتفقون على فرادة تجربته الشعرية وتميز شعره، فإن المحدثين أيضا أنصفوا تجربته عربا ومستشرقين، فكما أن المتقدمين قارنوا بينه وبين البحتري، فإن بروكلمان يعقد مقارنة بينه وبين المتنبي، فيرى أن شعره أقل دويا من شعر المتنبي، ولكنه أبين وأذلق، لاعتماده على العيان والمشاهدة، فهو يلمح عيوب خصومه ، ويصوغها هجاءً مرًّا لاذعا[1].

وإذا كنت قد رأيت في المقارنة بينه وبين البحتري ضربا من الهوى نظرا لاختلاف التجربتين، وبالتالي اختلاف الطريقتين، فإنني لا أرى دافعا للمقارنة بينه وبين المتنبي سوى الرفع من سوية التجربتين وإعلاء مقام صاحبيهما، للتدليل على أن تجربة ابن الرومي لا تقل أهمية عن تجربة المتنبي، وكذا هو الحال في القياس بينه وبين البحتري؛ فقد تمت المقايسة للتدليل على تقدم الشاعرين على غيرهما من الشعراء، لا لوجود شبه في نتاجهما، كل ذلك على الرغم من أن بعض الباحثين رسموا لابن الرومي صورة الشاعر الهجّاء، سليط اللسان، الذي لا ينصح أحد بالكتابة عنه لنحسه وشؤمه[2].

وبالعودة إلى ديوان ابن الرومي نجد شعر المدح يشكل النسبة الكبرى قياسا بالأغراض الأخرى، فمدائحه كثيرة ومطولة، تعتمد في طولها وقصرها على مكانة الممدوح، والطمع في نواله، وهي مدائح غائية قلما نجدها تتحرى الصدق في إضفاء المعاني على الممدوحين، بل إن كثيرا من الذين مدحهم عاد وهجاهم، وهو ما جعل الرؤساء والخلفاء يتحامونه خوفا من انقلابه عليهم، بل ربما كان ذلك سببا في مصرعه كما أسلفنا.

ويعدّ الهجاء الغرض الأبرز بعد المدح في ديوانه، وقد عرف به أكثر من غيره من الأغراض لدرجة أنه انطبع بطابعه، " ويمكن أن نقسم أهاجي ابن الرومي إلى الأهاجي المعتدلة،

---

[1] بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ج٢، ص٣٦٤

[2] أبو صفية، جاسر، ابن الرومي ناقدا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨ ، ص٧

والمقذعة. ويجد المرء في القسم الأول قطعا، قصيرة عادة، تسخر من أفراد بسبب بعض النقص أو الخطأ، مثل العيون الجاحظة، أو اللحية الطويلة، أو الحقارة أو البخل، أو الجبن، والسخرية في لاذعة، ولكنها لا تفقد روح الفكاهة"[1].

أما قصائده المقذعة فهي غالبا طويلة، تمتاز بالفحش والعنف، وهي عادة تأتي ردا على شخص هاجمه في أمر من أمور حياته، فيرد علية بقسوة كبيرة، ويشهر به وبعائلته محملا هجاءه سبّا وشتما شديدين[2].

من هنا، كان هناك من يرى أن الهاجي هو الضحية، وأن المهجو هو الجلاد، فجيدة مثلا ينفي المبادءة في الهجاء عن ابن الرومي، فيقول: " إننا ننفي ذلك عن ابن الرومي من واقع أخباره وأشعاره، ونجد أنه في كل أهاجيه – برغم كثرتها وفحشها وسلاطتها- كان الضحية المعتدى عليه وليس المعتدي، وأن هجاءه كان سلاحا للدفاع عن النفس في عصر لا يرحم الضعفاء ولا يرحم المساكين، وأن هذا السلاح لم يكن ابن الرومي يشرعه إلا في حالة الاضطرار والاستفزاز" [3].

ومع أن كثيرا مما قاله جيده صحيح، إلا أننا لا نتفق معه تماما، فابن الرومي لم يكن مدافعا عن نفسه دائما، وحتى إن كان كذلك فهذا لا يسوغ الإقذاع والحدة في الشتائم التي انبرى يوجه سهامها للآخرين.

---

(1) جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، ص ٨٤

(2) نفسه، ص١٨٤

(3) جيده، عبد الحميد محمد، الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، بيروت، ١٩٧٤، ص١١٧

ومن الأغراض التي انماز بها ابن الرومي الوصف، وهو ذو مقدرة خاصة فيه، إذ يبني قصيدته بناء متسلسلا يخرج فيها من العام إلى الخاص، وهو يعمد إلى ذكر أدق التفاصيل في الصورة لدرجة أنه يجعلك تراها ماثلة أمامك[1].

ومع أن الشاعر أفرد عددا من قصائد ديوانه للوصف، فوصف البساتين والسحب وغيرها، إلا أن القارئ يجد كثيرا من وصفه مندرجا في ثنايا الأغراض الأخرى، وفي مقدمات قصائده المختلفة الأغراض.

وقد اشتهر شاعرنا بالغزل وإن كان لم يغلب عليه، وغزله بالنساء عامة لا يكاد يخرج عن طرائق الآخرين، فهو يصف صورة المحبوبة وحال المحبّ، ويلقي على النساء من الأوصاف الجمالية ما يلقيه المحبون عادة.

وقد برع ابن الرومي بالرثاء، ويبدو أن الفجائع المتتالية، وفقده كل من أحب في حياته، جعل رثاءه يتشح بحزن عميق، وكآبة مستطيرة، وتبدو قصيدته في رثاء ابنه الأوسط من أجمل ما قيل في الرثاء في الشعر العربي.

والقارئ في ديوان ابن الرومي يعثر على أغراض الشعر العربي جميعها، فضلا عن القدر الكبير من دقائق الأغراض التي تتجلى في قصائده المختلفة، ليكون شعره سجلا صادقا لكل ما عاينته عيناه، أو عايشته أفكاره.

---

[1] انظر، سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي- العصر العباسي، دار المعارف، الاسكندرية، دت، ص٣٢٥

رابعاً: المؤثرات التي شكلت صورة الدهر في شعره

- **المؤثرات العامة : (العصر والبيئة)**

منذ أن يفتح الإنسان عينيه على هذه الحياة، يصبح مزيجا يتشكل جراء عوامل داخلية وخارجية، تلك العوامل التي يتنامى وجودها مع وجوده ، ويحركها امتداد الزمن يوما فيوما، وتصقلها التجارب والخبرات التي تبنيها الظروف المحيطة، وتتشكل الشخصية وفقا لمدة قابلية الداخل للتأثر بالخارج، وهو أمر يبين مدى أهمية الأثر العام بالداخل الخاص، ومدى انصهارهما معا لتكوين الشخصية ، من هنا لا بد من الوقوف على العصر والبيئة اللذين نشأ فيهما ابن الرومي، ولا بد أنّهما أسهما في تحديد مجريات حياته وسلوكه العام.

أ- العامل السياسي:

بدأت إرهاصات التعثر السياسي للدولة العباسية منذ أواخر القرن الثاني الهجري، إذ تجلت بالحرب التي نشبت بين الأخوين الأمين والمأمون ابني الرشيد، والتي أسفرت عن مقتل الأمين وإرسال رأسه إلى المأمون ليكافأ ذلك الرسول بألف درهم[1].

ويزداد الأمر سوءا في عهد المعتصم الذي قرّب الأتراك واستعان بهم، ليكون لهم الأمر من بعد، وليكون القرن الثالث الهجري فصلا من فصول الصراع السياسي وتساقط الخلفاء الواحد تلو الآخر، ففي عهد الواثق (٢٢٧-٢٣٢هـ) نراهم يستولون على الحكم ليصبح الخليفة

---

[1] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق ابو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط٤، دت، ج٨، ص ٣٩٠.

رمزا مجردا من أية سلطة، إذا استخلف الواثق "أشناس التركي وألبسه وشاحين مجوهرين وتاجا مجوهرا. وأظن أنه أول خليفة استخلف سلطانا، فإن الترك إنما كثروا في أيام أبيه"[١].

ويزداد نفوذ الأتراك لدرجة أن المتوكل فكر في نقل مقر الخلافة إلى الشام ليعتمد على العرب ويخلص من الأتراك، ولكنهم تخلصوا منه بمساعدة المنتصر[٢].

ويستمر الصراع بعد ذلك على السلطة بين الأبناء والآباء من جهة والإخوان من جهة أخرى، ويبقى العنصر الراجح في القرن الثالث الهجري هو العنصر التركي الذي أجّج الصراعات السياسية العنيفة داخل القصر، وانعكس ذلك كله على الحياة العامة، وقد صوّر أحد الشعراء سيطرة الأتراك على الخليفة المستعين بقوله: [مجزوء الرجز]

خليفةٌ في قفص بينَ وصيفٍ وبَغَا

يقولُ ما قالا له كما تقولُ الببغا[٣]

ولم تكن أحوال الوزارات بأفضل من أحوال الخلفاء، إذ كانت متقلبة لا تخضع للكفاءة والمقدرة، وكانت بؤرة للصراعات التي انعكست على المجتمع برمته، كما كان خلفاء القرن الثالث الهجري منهكين من الصراع والقتل والخوف وعدم الأمن.

وإذا علمنا أن ابن الرومي عاصر ثمانية من الخلفاء هم: الواثق، والمتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز والمهتدي والمعتمد والمعتضد، وأن هؤلاء الخلفاء قتل بعضهم وخلع آخرون، ونكّل بهم، وكذلك الأمراء والوزراء[٤]؛ إذا علمنا ذلك أدركنا حقيقة الصورة التي كانت عليها

---

(١) السيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط١، ١٩٥٢، ص ١٨٤.

(٢) انظر المسعودي، مروج الذهب، ج٢، ص ٣٨١-٣٩٠

(٣) السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص ٣٥٨

(٤) ينظر، نفسه، ص ٣٥٨-٣٦٨

دولة الخلافة الإسلامية ولا سيما في بغداد وسامراء، إذ شهدت الدولة مجموعة من الفتن والثورات في ذلك القرن.

قلنا: إن القرن الثالث الهجري شهد مجموعة من الفتن والثورات، كانت إرهاصاتها قد بدأت من قبل عندما تعرضت بغداد عاصمة الخلافة إلى حصار مرير استمر قرابة السنتين، جراء الصراع بين الأمين والمأمون مما جعل السلب والنهب والفوضى تلقي بظلالها على المجتمع البغدادي[١].

ومن الثورات التي حدثت في القرن الثالث الهجري أيضا ثورة الزط الذين عاثوا بالبصرة خرابا إلى ان قضى عليهم المعتصم عام ٢١٩هـ[٢]، وكذلك ثورة باك الخرمي، وثورة الأفشين في عهد المعتصم، وثورة القيسية في عهد الواثق[٣]، وفي عهد المعتمد حدثت أخطر الثورات وأشهرها في ذلك القرن وهي ثورة الزنج، التي أثارت القلق والرعب في حاضرة الخلافة، وقد قام بها رجل يدعى علي بن محمد بن أحمد الذي طبع ثورته بطابع ديني وادّعى النبوة والعلم بالغيب[٤].

وقد عاصر ابن الرومي هذه الثورة التي امتدت أربعة عشر عاما، وعانى خلالها الناس الخراب والدمار والفساد، وما حدث بالبصرة من إحراق وتدمير خير دليل على ذلك، وهو ما سنأتي على ذكره لاحقا إذ كان لها أثر في الشعر عموما وفي شعر ابن الرومي خصوصا.

---

(١) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ج٨، ص ٤٥٦

(٢) نفسه، ج٨، ص ٤١٥

(٣) انظر، إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٧٩، ج٢، ص ٨٠.

(٤) انظر ابن الأثير، عز الدين أبو حسن علي بن محمد، الكامل في التاريخ، تحقيق محمد يوسف دقاق، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٧، ج٧، ص ٧٢. للمزيد ينظر، الصفدي، الوافي بالوفيات،ج٢١، ص٢٦٨-٢٧٣

ويبدو أن الصراعات السياسية والثورات المتعددة أثرت على حياة المجتمع السياسي عموما، وعلى كل من بغداد وسامراء خصوصا، ولما كانت حياة ابن الرومي تطفو على سطح هذا القرن فمن الطبيعي أن تتأثر بانعكاس ظاهرة الموت والسلب والتدمير وانعدام الأمن والفوضى العارمة، لا سيما إذا كانت حياة شاعر مرهف الإحساس كابن الرومي.

ب-العامل الاجتماعي.

شهد القرن الثالث الهجري ثلاثة أطياف تُكوّن في مجملها النسيج المجتمعي لدولة الخلافة، فكان العرب إضافة إلى العنصرين الفارسي والتركي، ورأينا كيف أن مقاليد الحكم آلت إلى العنصر التركي، وإن بقيت شكلا في إطار الخلافة العربية الإسلامية.

ورأينا كيف أن الثورات المتعاقبة ومصارع الخلفاء انعكست سلبا على المجتمع؛ فشكل الاضطراب والخوف والقلق أهم العوامل التي اصطبغت بها أحوال المجتمع، كما انتشرت الرشوة والفساد وسوء الظن والغدر والكراهية.

وأصبح المجتمع جراء ذلك يعاني التفكك والطبقية، وساد نظام الإقطاع الذي أسهم في زيادة الطبقة المعدمة الفقيرة، فظهرت المزيد من المشاكل الاجتماعية، في حين كانت "القصور سادرة في غيّها قلما تحسّ لهذه المشكلات الاجتماعية أثرا أو تتحرك لعلاج أسبابها الدفينة إلا في العهد بعد العهد والصحوة بعد الصحوة، ولا تراها فيما عدا ذلك إلا غارقة في بذخها مفتتة في ريبتها ولهوها : المهندسون والمزخرفون والمطربون والطهاة والندماء يستبقون في تجويد

أساليب المعيشة وجلب ألوان المسرة، ومجالس الطرب تدخل على المجتمع العالي بعرف جديد من الآداب والأذواق"[1].

وقد أدى تفاقم الأوضاع في هذا العصر إلى انعكاسات خطيرة على المجتمع؛ إذ إن "موازين العقل والمنطق قد فسدت، وأصبح الجدير بالخير من لا يستحقه، أما من يستحق الخير فقد صار يتضور جوعا، ويقع فريسة لقوم أذلاء قد أفاض عليهم الدهر، بألوان النعيم والثراء والطرب والغناء"[2].

وقد عاش ابن الرومي في قلب هذه الفوضى، بيد أنه آثر الانزواء ونأى بنفسه عن الصراعات، وأقفل على نفسه باب بيته، ولكن ذلك لم يمنعه من مكائد العصر إذ مات مسموما.

ج-العامل الثقافي:

على الرغم مما رأينا في الوضع السياسي والاجتماعي من انتكاس وتدهور كبيرين على جميع الصعد، إلا أن الحركة الثقافية كانت تشهد نشاطا كبيرا، ولعل التقاء الثقافات المختلفة في إطار الدولة الإسلامية، وفي حاضرتها بغداد تحديدا أدى إلى تلاقح الثقافات.

ونشطت في هذا القرن الترجمة، وقد أسهم المسلمون من غير العرب فيها بشكل كبير، فترجمت الكتب من الفارسية واليونانية والهندية، ونقلت الثقافات الوافدة معها كثيرا من الأعراف والأفكار المتعلقة بالطيرة والتطيّر، ومن ذلك ما جاء في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة في حديثه عن معتقدات الفرس في الطيرة[3].

---

(1) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٢٥.

(2) صبح، علي علي، عبقرية ابن الرومي، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٥، ص ١٩.

(3) انظر، ابن قتيبة، عيون الأخبار، طبعة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤، ص ١٥١-١٥٣.

ولم تكن الثقافة الفارسية بمعزل عن الثقافة الهندية التي دخلت إلى العصر العباسي من أبواب شتى، سواء أكان ذلك عبر تأثيرها بالفارسية وانتقالها إلى العرب عبر الفرس، أو عبر الهنود أنفسهم، أو عبر العرب الفاتحين أو الرحالة.

والمهم هنا أن هذه الثقافات الوافدة تناغمت مع الثقافة العربية وخاصة في إطار الغيبيات والتنجيم والفأل والطيرة مما انعكس بفاعلية على المجتمع البغدادي في عصر ابن الرومي.

وقد كان لظهور الفرق الدينية أثرها البين في رفد الثقافة العامة في المجتمع ومن تلك الفرق : المعتزلة والشيعة والصوفية، وقد "كان الخلاف والتعصب بين هذه المناهج على أشده في العراق لأنه كان مجمع العواصم وملتقى العرب والعجم ومثابة العلماء والأدباء من جميع الطوائف والمذاهب (1).

إضافة إلى هذه المذاهب الفكرية، انتشرت في العصر العباسي كثير من الديانات الشرقية القديمة كالمجوسية والزرادشتية، والمانوية، والمزدكية، وغيرها(2).

وفي هذا القرن "تمت المذاهب الأربعة في الفقه، وظهرت آثار أقطاب الحديث كالبخاري ومسلم وأبي داود وابن ماجه والترمذي والنسائي"(3).

كما شهد العصر عددا كبيرا من الشعراء الكبار الذين كان لهم أثر كبير في مسيرة الشعر العربي ومنهم شاعرنا، وقد تنوعت الأغراض وتعددت، ولامس الشعر كثيرا من مشاكل المجتمع وتطوراته، كما واكب السياسة وأحداثها والفتن ونتائجها، "والحقيقة أن ذلك العصر كان

---

1) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٣١.

2) انظر الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي ووكلاه للنشر، القاهرة، د.ت، ج٢، ص ٣٨-٥٩.

3) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٣٢.

من أزهى عصور العلم في بلاد الإسلام قاطبة، لأنه كان أول عصر تلقى علوم الثقافة الإسلامية كلها كاملة مفروغا من وضعها وترجمتها وتحضيرها"([1]).

هذه بعض العوامل الخارجية التي سادت القرن الثالث الهجري، وأثرت بصورة أو بأخرى في شخصية ابن الرومي وشعره، بل وقد تكون شكلت جزءا محوريا في بلورة الإطار العام لموقفه من الدهر والزمن كما سيأتي.

- **مؤثرات خاصة:**

أ-مؤثرات جسدية:

للمظهر الخارجي دور كبير في تلقي الآخر، وفي كينونته في إطاره الاجتماعي، مع أنه لا يشكل بالضرورة دليلا على النواحي الفكرية، وإن كان يؤثر بطريقة أو بأخرى على النواحي النفسية للشخص نفسه.

من هنا كان لا بد من الوقوف على الصفات الخَلقية والجسدية لابن الرومي لمعرفة مدى تأثيرها في نظرته إلى المحيط الخارجي من جهة، ومدى تأثيرها على تكوين شخصيته الفكرية والثقافية والنفسية من جهة أخرى.

يقول العقاد: "كان ابن الرومي صغير الرأس مستدير أعلاه، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظر باديا عليه وجوم وحيرة، وكان نحيلا بين العصبية في نحوله، أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط، كثّ اللحية أصلع، بادر إليه الصلع والشيب في شبابه، وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتل جسمه وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة، ولكنه كان يحس القوة اليسيرة في الحين بعد الحين كما يحس غيره العلل والسقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته، ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو

---

٤) السابق، ص ٣٢

يغربل لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه، وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه معتدل القسمات لا يأخذ الناظر بعيب بارز ولا حسنة بارزة في صفحة وجهه، أما في الشيخوخة فقد تبدلت ملامحه وتقوس ظهره، ولحق به ما لا بد أن يلحق بمثله من تغيير السقام والهموم"([1]).

ومع أن وصف العقاد يبدو دقيقا شاملا؛ وكأنه يقدم لك صورة حية لبنية ابن الرومي الخلقية، معتمدا في ذلك كله على شعر ابن الرومي نفسه، إلا أن تلك الصورة ينتابها بعض الشكوك أحيانا، فكيف يمكن التوفيق بين قوله: "كث اللحية أصلع بادر إليه الصلع والشيب في شبابه" وقوله: "وكان على حظ من وسامة الطلعة في شبابه" وكيف يمكن أن نوفق بين قوله: "أبيض الوجه، يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغيير " وقول المسعودي: "كان ابن الرومي الأغلب عليه من الإخلاط السوداء، أي لون بشرته يخالطه السواد"([2]) وكيف لنا أن نوفق بين نحالته الشديدة التي تقترب من الهزال وما عرف عنه من شدة النهم .. كما أننا لم نعرف إذا كان نحيفا في صغره سمينا في كبره، وهل جاءه ذلك النهم كبيرا أم أنه شغوف بالطعام منذ الصغر ؟

ثم إن هذه الغربلة في المشية لا نعرف إذا كانت قضية خلقية أم حالة عصابية ذات تأثيرات نفسية مكتسبة، ثم إن الأبيات التي يستدل بها على طول قده لا أجد فيها مقاما للاستدلال، اللهم إلا إذا أخذنا الشعر على ظاهره، وما أظنه كذلك، والأبيات هي([3]):

---

١) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ٩٢-٩٣.

١) المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٢٨٤

٢) انظر الأبيات، العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٩٦. وهي في ديوان الشاعر على التوالي:ج٢،ص٥٨٨، وج١،ص٣٣٧، وج٤،ص١٦٨٤، وقد وردت تصبي بدلا من تصبو، ويصبي بدلا من تصبي في الشطر الثاني، وفيك بدلا من منك في البيت الأخير.

قوله: [الطويل]

وكم مثلِهـا مـن ظبيـةٍ قـد تفيّـأَتْ ظلالـي وأغـصانُ الـشبيبة مُيَّـدُ

وقوله: [البسيط]

يا ظبيـةً مـن ظبـاءٍ كـان مـسكنُها في ظلِّ غُصني إذا ظلُّ الضحى الْتَهبـا

وقوله: [الكامل]

إذْ للـشبيبةِ صَـبوَةٌ تـصبو بهـا وبـشاشةٌ تـصبى بهـا وتـروقُ

يهتـزُّ منـك لأريحيـاتِ الـصبا غـصنٌ تفيـؤه الـضباءُ وريـقُ

ويعلق العقاد على هذه الأبيات بقوله: "ولا يكون الاهتزاز والتشبيه بالغصن الذي تفيؤه الضباء إلا لقوام فيه امتداد وطول" ([1]).

فبالرجوع إلى هذه الأبيات لتبين جوانب الصورة البيانية لا أجد وجه الشبه محصورا في طول المشبه والمشبه به، ومع أن ذلك غير ممتنع إلا أن الأقرب إلى وجه الشبه هو الغضارة والتثني، فالغصن هنا وريق، مهتز يحنو على المستظل به، وكذا الشاعر شاب بشوش حنون اعتادت النساء الحسان أن يرتمين بحضنه للاسترخاء والابتعاد عن قسوة الحياة، بيد أن البيتين الآخرين اللذين استشهد بهما العقاد قد يكونان الأقرب إلى سمة الطول لدى الشاعر، وإن كانا يحتملان دلالات أخرى، يقول: [السريع]

فـأنجز الوعـدَ بثـوبٍ لـه مـن الجيـاد المرتـضاةِ الحـسانِ

---

١) العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٩٦..

وفـــي القـــوافي ثمـــن مـــربحٌ فـلا تُقـصِّرْ ذَرْعُـهُ عـن ثمـانِ ([1])

ويعلق العقاد على هذين البيتين بقوله: "فإذا حسبنا كل حساب للطمع فلا نظن ثماني أذرع تطلب لرجل قصير أو فوق القصير بقليل"([2]).

ومع أن العقاد فطن إلى الطمع، إلا أنه لم يتوقف عند الثمن المربح للقوافي، وقد عهدنا في الشعراء المبالغة في التكسب بالشعر من خلال إظهار مضاهاة القوافي للقيم المادية التي يمكن أن يحصلوا عليها.

وإذا كان العقاد قد قارب صورة ابن الرومي الخلقية من خلال شعره، فإن المازني كان قد عمد إلى تلك المقاربة فرأى أن ابن الرومي كان وسيم الطلعة، مقدود القوام قد السيف، خفيف الروح، أنيس المحضر، مزهوا بملاحته مغرورا بشبابه ([3]). وهو رأي لم أجد سندا له في المصادر ويبدو استدلاله بقول الشاعر نفسه: [الخفيف]

أنا مـنْ خَـفَّ واسْـتَدَقَّ فمـا يُثْـ ـقِلُ أرضًـا ولا يَـسدُّ فـضاءَ([4])

على أن هذا الاستدلال قد لا يكون كافيا على الحكم على شاعر وصفتة المصادر بالدمامة والتطير والتشاؤم.

وفي مقابل ذلك هناك اعترافات صريحة بالقبح ودمامة الوجه والخلقة جاءت في شعر ابن الرومي نفسه من مثل قوله: [الطويل]

جَـزى اللهُ عنِّـي قُـبْحَ وجْهـي كَمـا قـدْ جـزاهُ، والإلـهُ قـديرُ

---

١) السابق، ص ٩٦. وانظر البيتين في الديوان، ج٦، ص٢٥٤٠

٢) نفسه، ص ٩٦

٣) المازني، حصاد الهشيم، طبعة دار الشروق، مصر، ١٩٧٦، ص ٢٦٩، ٢٧٠.

٤) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٨٢

ذَعَرْتُ بِهِ قوماً فأَدَّوْا إتاوةً ... كأنّي عليهمْ عندَ ذاكَ أميرُ

فَدى نفسَهُ من قُبحِ وجهيَ سيِّدٌ ... وزيرٌ أبوهُ سيِّدٌ ووزيرُ([1])

فالناظر لهذه الأبيات لا يستطيع أن يتأول بغير ما جاء فيها، فالرجل لم يخجل بقبحه ولم يوار ذلك؛ بل صرح به تصريحا في البيت الأول وأكده في الأبيات التالية ... ولا يظهر من هذه الأبيات وغيرها حقيقة تبدل حاله وتغيره من وسيم إلى قبيح، ومن جميل إلى بشع، ومن مليء إلى هزيل، انظر إليه يرد على معيبي نحافته: [الوافر]

يقولُ القائلونَ ضَوَيْتَ جدّا ... ولمْ تُنْضجْك أرحامُ النساءِ!

ومن إنضاجها إيايَ أعْسرتْ ... عظامي من لحومِهمُ الوِطاء

إذا ما كنتُ ذا عودٍ صليبٍ ... فيكفيني القليلُ مِنَ اللحاء ([2])

والقائلون في هذه الأبيات يتهمونه بالهزال الخلقي، وأن ذلك الهزال كان منذ الولادة، إذ لم ينضج في رحم أمه فولدته ناقصا .. وإن كان هذا، فليس لدينا شك في أن هؤلاء القائلين يعرفونه صغيرا إن كانوا قالوا عنه ذلك كبيرا.

ويبدو أن كثيرا من الأوصاف التي أقر بها ابن الرومي حول بنيته جاءت في سياق الرد على العائبين، ومن ذلك ما قاله في الغربلة: [الخفيف]

إن لي مشية أغربل فيها ... آمنا أن أساقط الأسقاطا([3])

فقد رأى بعض الباحثين أن الغربلة نوع من الخلل العصبي فهو "مرض عصبي معروف يسمونه تشنج المفاصل، وأكثر القراء قد شاهدوا في حياتهم أناسا أصيبوا بهذا الاختلال فأيديهم

---

١) السابق، ج٣، ص ١٠٩٣ وانظر نفسه، ج٤، ص ١٤٧٠.

٢) نفسه، ج١، ص ٤

٣) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٤٣٨

أو رؤوسهم أو غير ذلك من أجزاء جسمهم في اهتزاز دائم، أو هي تهتز كلما حاولوا تحريكها، ولكن يبدو لي من وصفه إياها بالغربلة أنها بلغت عنده حدها الأقصى فلم تقتصر على اليد أو الرأس بل شملت النصف الأعلى من جسمه جميعه فكلما مشى اهتز كشحاه وصدره وكتفاه ومرفقاه واهتز عنقه بالضرورة"(١).

وإذا كانت الحالة الجسدية لابن الرومي بهذه الصورة فهي مدعاة إلى التفاعل بين خليط من المشاعر النفسية التي قد يؤججها الآخرون وتنعكس سلبا على نظرة النفس الداخلية إلى ذاتها أو إلى الحياة من حولها، فكيف انعكست العوامل النفسية على نظرته للدهر ؟

ب- المؤثرات النفسية:

يتفق المتقدمون والمتأخرون على أن الرجل كان يعاني اضطرابات نفسية فهو "شديد التغير، سريع الانقلاب، ضيق الصدر، قليل الصبر، مفرط الطيرة، غاليا فيها، وكان عظيم التخوف، كثير التجسس يراه من يلقاه كالمتوجس المذعور" (٢).

وتعكس هذه الأحول حالة شبيهة إلى حد كبير بمرض الرهاب النفسي الذي سبق أن أشرنا إليه، وإن كان يسميها البعض بأسماء أخرى فيراها المرزباني "علة سوداوية ربما تحركت عليه فغيرت منه"(٣).

والعلة هي المرض، والسوداوية لا أجد فيها إلا دلالة على مرض نفسي كان يتبنى النظرة السوداء إلى الحياة، ويعلل طه حسين ذلك بقوله: "كان سيىء الحظ في حياته لم يكن محببا إلى الناس وإنما كان بغيضا إليهم، وكان محسدا أيضا ولم يكن أمره مقصورا على سوء

---

١) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الادبي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،، ط١، ١٩٤٩، ص ١٣١.

٢) الحصري، ذيل زهر الآداب، ص ٢٤٢.

٣) المرزباني، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص ٢٨٩.

حظه بل ربما كان سوء حظه من سوء طبيعته، فقد كان حاد المزاج مضطربه معتل الطبع ضعيف الأعصاب حاد الحس جدا يكاد يبلغ من ذلك الإسراف. وكان هذا قد أعطاه من الحياة صورة رديئة من ناحية ومحببة من ناحية أخرى، وكان اضطراب مزاجه يبغض إليه الناس ويسيء رأيه فيهم، ولكن قوة حسه ورقة طبعه كانت تحبب إليه اللذات فكان يجمع بين الخصلتين فهو رجل يحب اللذة ويسرف فيها ويتهالك عليها" ([1]).

وأمام هذا كله لم يجد بعض الباحثين مناصا من الوقوف على حالته المرضية تلك، بل إن بعضهم ذهب إلى أبعد من ذلك فحاول تلمس جوانب وراثية غلبت على شخصيته، فقيل: "إن مزاج ابن الرومي وطبعه الغريبين يعودان إلى تأثره بالوراثة المزدوجة، بحيث كان موضع تجاذب بين نفسيتين ومزاجين: مزاج أبيه الدنيوي، الواقعي النزوع، ومزاج أمه الميالة إلى الزهد، والتي ترى اللذة الروحية في خلوة الليل"([2]).

وإذا كانت الحال هذه، فإننا أمام شاعر تنتابه موجات من الرهاب والذعر والتوجس الذي قد يكون تسبب به خلل فسيولوجي، هذا الخلل الذي يمكن أن يكون ذا وجهين أحدهما جسمي تمثل في المظهر العام، والآخر نفسي تمثل في السلوك العام، والأخير هو ما يهمنا هنا إذ قد تتبلور نظرته إلى الدهر من خلال هذا الرهاب العميق من كل ما هو مجهول.

خامسا: علاقته مع الدهر.

أ-الصراع والاستسلام

ترتسم علاقة الإنسان بكينونته عبر علاقاته بمحيطه الوجودي الذي يتشكل فيه يوما بعد يوم بل ساعة بعد ساعة، وهذا المحيط تحكمه سنن كونية تنتقص منه أو تزيد عليه، تفرحه

---

١) حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط٧، دت، ص ١٣١.

٢) عطوي، فوزي، ابن الرومي شاعر الغربة النفسية، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ١١.

وتشقيه، تمد له حبل الوصال وتقطع عنه آخر، فالسعيد في الدنيا من أعطته وجهها الحسن وجعلته متصالحا مع نفسه ومعتقده، والشقي فيها من تنازعته النكبات والكوارث ولم يكن صبورا، فهو من جهة غير قادر على المواجهة لعدم التكافؤ، ومن جهة أخرى غير قادر على تهدئة نفسه النضاحة بالألم والعجز والشكوى.

وابن الرومي شاعر منكوب ضرسته الحياة بأنيابها فتوالت عليه النكبات، وبدأ الموت يدبّ في محيطه العائلي فلم يبق ولم يذر، وبدأت الأمراض تنهش جسمه دون أن يجد لها دافعا، فانعكس ذلك على نظرته إلى الحياة برمتها تلك النظرة التي يشوبها السواد وتقودها الرهبة:

[الطويل]

ومن يلق ما لاقيتُ في كل مجتنًى من الشوك يزهدْ في الثمار الأطايب

أذاقتنيَ الأسفارُ ما كرَّه الغنى إليّ وأغراني برفض المطالب

ومن نكبة لاقيتها بعد نكبة رهبت اعتساف الأرض ذات المناكب[1]

إن هذه الأبيات تلخص لنا قصة الصراع المرير الذي عاشه ابن الرومي مع الحياة، هذا الصراع الذي كان يسفر عن انكساره في كل مرة، لدرجة أنه استسلم لهول النكبات، وأقرّ بأنه يصارع ما لا يُصرع، فآثر النتيجة وتوقف عن السعي إذ:

- زهد في الثمار الأطايب بسبب ما لاقاه من الأشواك في كل مجتنى.
- ورفض المطالب وكره الغنى بسبب ما أذاقته الأسفار من التنكيل.
- كما رهب اعتساف الأرض والسعي في مناكبها لما لاقاه من نكبات الواحدة تلو الأخرى.

إن من يحصد هذه النتائج، ويقنع بما قنع به ابن الرومي لحريٌّ أن ينظر إلى الدهر نظرة توجس يشوبها القلق والتوتر والخوف مما ستأتي به مجاهيله، وهي نظرة توغلت في

---

١) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص ٢١٣، ٢١٤

أعماق نفسه وتشربها لدرجة أنها ملأت عليه حياته، فأصبح كالطفل الذي يخاف العتمة، وكالمرعوب الذي لا يدري من أين يأتيه مصيره، يختبئ وراء باب بيته ظناً منه أنه يدفع قدره، وتحول الدهر عنده إلى كل ذلك المجهول الذي يتربص به، وأصابه التوجس من صروفه بشيء من الخلل، وهي صروف تمثل اليد الطولى لهذا الدهر، آمن بها ابن الرومي كغيره، بيد أنها تحولت عنده إلى ظاهرة تعشش في شرايين حياته... مع أن العرب أقرّوا بها فقال بعضهم: "هل ضمن الدهرُ أن يُنصِف ولا يَحيفَ، أو يُبرم فلا ينقُض، أو يُعافي فلا يُمرض، أو يصفو فلا يكدِّر، أو يفي فلا يغدر؟ قدَّ أن تَعْذُبَ لي مشاربه، وتلينَ لي جوانبهُ، فحكم الدنيا لا تترك حامداً لها إلا أسكتته، ولا ضاحكاً إلا أبكته، أقوى ما كان بها ثقة وأشد ما كان لها مقة، وأوكد ما كان ركونه إليها، وأعظم ما كان حرصاً عليها"[1].

ب- عقيدته

يرى العقاد أن ابن الرومي كان "مسلما صادق الإسلام ولكنه كان شيعيا معتزلا قدريا يقول بالطبيعتين، وهي أسلم النحل التي كانت شائعة في عهده من حيث الإيمان بالدين"[2].

ويبرهن العقاد على ذلك بالقصيدة الجيمية التي رثى فيها ابن الرومي يحيى بن عمر بن حسين بن زيد بن علي، وأسف فيها على ما حل بالطالبيين في كربلاء، ومع أن الأمر يبدو كما رآه العقاد من خلال القصيدة، إلا أن الشاعر لم يصرح بذلك ، لا في هذه القصيدة ولا في قصائد أخرى، كما أن أحدا من المصادر فيما قدر لي الإطلاع عليه لم يقل بذلك.

بيد أن الشاعر صرح في غير موقع بأنه معتزلي، فهو يقول في معرض حديثه عن شخص يدعى ابن حريث يدعي الاعتزال ويبطن الكفر: [مخلع البسيط]

---

(1) الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، مفصل ومضبوط بقلم زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢، ج٣، ص١٠٢٨-١٠٢٩.

(2) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص ١٧٩

مُعتزلـــــــيٌّ مُـــــــسِرُّ كُفْــــــرٍ	يُبــــدي ظهـــورًا لهـــا بطـــونُ
أأرفــــــض الاعتــــــزالَ رأيًـــــا	كلّـــا! لهنّـــي بـــــه ضــــنين؟
لــــو صـــحّ عنـــدي لـــه اعتقـــادٌ	مـــا دِنــتُ ربّــي بمـــا يـــدين [1]

وأيا يكن؛ فإن ما أريد أن أقوله هنا أن ابن الرومي لم يكن دهريا، وأنه لم يكـن متـدينا شديد التدين، كما لم يكن إلا على ما كان عليه سواد الناس في عصره من ناحية التـدين، ومـع ذلك ؛ فإن موقفه من الدهر ، ووقوفه منه موقفا سوداويا لم يكن لإيمانه بأن الدهر هو ما يفعـل بالحياة ما نرى، بل هو على عادة درج عليها العرب كما أسلفنا في التمهيد.

وليس أدل على ذلك من أنه لا يرى محيصا عن حكم الله، فهو الأعلى والأقهـر، يؤكـد ذلك في قصيدة يعزي بها صديقه المسيبي بوفاة ابنته: [الطويل]

أُصبتَ ومـا للعبـد عـن حكـم ربـه	محـيصٌ، وأمـر الله أعلـى وأقهـر
تعزَّيــت عمــن أثمرتـــك حياتُـــهُ	ووشْكُ التعـزّي عن ثمـارك أجـدرُ
فلا تهلكــنْ حزنـا علـى ابنـة جنّـة	غدت وهي عند الله تُحْبَـى وتحبَـرُ [2]

فهو هنا مؤمن بقضاء الله وقدره، مؤمن بالحياة الآخرة، وجنتها. وهو أيضا مؤمن بتقسيم الأرزاق من عند الله، يقول: [المنسرح]

الــــرزقُ آتٍ بـــــلا مطالبـــــةٍ	ســـيَّانِ مدفوعُـــهُ ومُجْتَذَبــــه [3]

[1] ابن الرومي، ديوانه ، ج٦، ص ٢٤٩١
[2] نفسه، ج٣، ص٩٥٢-٩٥٣
[3] نفسه، ج١، ص ٣٠٦

لا غرو إذا في ما قلناه عن عقيدته، وهذا لا يتنافى مع رهابه من الدهر، لا على سبيل أن الدهر هو الفاعل اعتقادا، وإنما على سبيل الرهبة من المجهول، أو كما يقال: الخوف من القدر.

ج. التطيُّر

عرفت العرب في الجاهلية عيافة الطير وزجرها، ومن هنا جاء مصطلح التطيُّر، وعني به التشاؤم[(١)]، وهو عكس التفاؤل، وقد كان شائعاً قبل الإسلام، ثم جاء الإسلام ونهى عنه، وأقر الفأل.

وفي القرآن الكريم عدد من الآيات تبين شيوع هذه الظاهرة قديماً، منها قوله تعالى على لسان قوم صالح – عليه السلام – : " قَالُوا اطَّيَّرْنَا بِكَ وَبِمَن مَّعَكَ ۚ قَالَ طَائِرُكُمْ عِندَ اللَّهِ ۖ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ تُفْتَنُونَ "[(٢)]، وقوله تعالى على لسان الذين يكذبون المرسلين: "قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ ۖ لَئِن لَّمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿١٨﴾ قَالُوا طَائِرُكُم مَّعَكُمْ ۚ أَئِن ذُكِّرْتُم ۚ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ "[(٣)]، وقوله تعالى عن قوم فرعون: "وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسَىٰ وَمَن مَّعَهُ ۗ أَلَا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللَّهِ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ "[(٤)].

وفي الحديث النبوي الشريف عدد من الأحاديث تبيّن نهي الرسول – صلى الله عليه وسلم – عن الطيرة، منها قوله: "لا عدوى ولا طيرة ولا صفر ولا هامة"[(٥)]، وعن أبي هريرة –

(١) الزبيدي، تاج العروس، طَيَرَ.
(٢) سورة النمل، آية ٤٧.
(٣) سورة يس، الآيتان ١٨ و١٩.
(٤) سورة الأعراف، الآية ١٣١.
(٥) القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٢، ج ١٤،ص٢١٣، وقوله صفر تعني تحريم المحرم إلى صفر وهو ما عرف عندهم بالنسيء

رضي الله عنه – "قال : سمعت رسول الله – صلى الله عليه وسلم – يقول: لا طيرة وخيرها الفأل، قيل : يا رسول الله، وما الفأل؟ قال: الكلمة الصالحة "[1].

وفي القرن الثالث الهجري عادت هذه الظاهرة لتستشري بين الناس، وقد حق لأبناء هذا القرن "أن يخافوا المشؤومين وطرداء القدر لأنه كان عصر السعد والنحس والقلاقل والمفاجآت، مع الإيمان بما يصحب ذلك من الخرافات والأوهام، ولأنه العصر الذي تمت فيه ترجمة الكتب الهندية والفارسية وشاعت بين المسلمين أحاديث النجوم والطوالع"[2].

في هذا العصر وجد ابن الرومي الذي عرف بتطيره الشديد حتى غلب عليه، بل إن التطير، وما ينتاب صاحبه من أعراض يجعلنا نعده نوعاً من أنواع الفوبيا النفسية العصابية التي تصيب صاحبها بالرعب تجاه أمور بسيطة لا تستدعي كل تلك الإثارة، وحتى في محاولة تسويغ صاحبه لخوفه لا تجد فيه تسويغاً واقعياً أو منطقياً[3].

إضافة إلى طبيعة العصر، يبدو أن ابن الرومي كان مصاباً بعلة عصبية، تلك العلة التي كانت سبباً في مشيِة الغربلة التي كان عليها، وربما كانت تلك العلة ذات جذور فسيولوجية مما لا يستطيع التكهن به إلا فحص طبي محكم.

أما ما ورد من أخباره حول التطير والخوف من المجهول والغلو في ذلك، وما ورد في شعره، فمن الممكن أن نستدل به على علة نفسية ربما كان للأحداث الجسام التي مرّ بها في حياته أثرها في توقد تلك العلة واتساعها، لا سيما أننا لا نستطيع أن نجزم إن كان قد أصيب بها صغيراً، وما وردنا فيها من أخبار يدل على أنها ألمت به كبيراً.

---

(١) السابق، ص٢١٨

(٢) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص١٦٦.

(٣) انظر: فريد، عزيز، الأمراض النفسية العصابية ، الشركة العربية للطباعة والنشر،القاهرة، ط١ ،١٩٦٤ ص٣٤٨.

وتروى عنه أحاديث كثيرة في مجال التطيّر، ولعل كثيراً منها قد زيد فيه للتفكه والتندر، ولا أستبعد أن يكون شريكاً مسهماً في بعض ذلك التندر نظرا لما يشوب ذلك من طرافة، فيروى عنه أنه كان "يغلق أبوابه ولا يخرج إلى أحد خوفاً من التطير، فأراد بعض أصحابه أن يحضر إليهم في يوم أنس، فسيّروا إليه غلاماً نظيف الثوب طيب الرائحة حسن الوجه، فتوجه إليه، فلما طرق الباب عليه، وخرج له أعجبته حاله، ثم سأله عن اسمه فقال له: إقبال، فقال: إقبال مقلوبة "لا بقاء" ودخل وأغلق الباب"[1].

ومثل هذه الرواية كثير فمنها أيضاً أن قوماً جهزوا "إليه غلاماً آخر، وأزاحوا جميع ما يخشاه، فإذا خرج ومر معه، كان على بابه دكان خياط وقد صلب درابتي الباب وهو يأكل تمراً، فقال: هاتان الدرابتان مثل: لا، وتمر معناه: لا تَمُرّ، فرجع وأغلق الباب ولم يتوجه إليهم"[2].

وفي خبر موته روي عن علي بن العباس النوبختي أنه قال: "بلغني أن أبا الحسن علي بن العباس بن جريج الرومي عليل فمضيت إليه لأعوده، أو قال: جئت ابن الرومي فرأيته عليلاً قبل موته بيوم فقلت له: أي شيء خبرك؟ فقال: أيش خبر من يموت؟ فقلت: كلا، أرى سحنتك صافية حسنة، فقال: هكذا من يموت يكون قبل ذاك حسن الوجه بيوم فقلت: يعاف الله. فقال: خذ حديثي فإن لم يقطع على أن أموت في هذه العلة فاصنع ما شئت، أحببت أن أسكن في مدينة أبي جعفر، فشاورت صديقاً لي يكنى أبا الفضل – وهو مشتق من الأفضال – فقال لي إذا عبرت القنطرة فخذ على يدك اليمنى – وهو مشتق من اليمن – واسأل عن سكة النعيمية – وهو مشتق من النعيم– وعن دار ابن المعافي – وهو مشتق من العافية– فخالفت لشؤمي واقتراب أجلي، فشاورت صديقاً يقال له جعفر– وهو مشتق من الجدع والفرار – فقال لي: إذا عبرت القنطرة

---

(1) الصفدي، صلاح الدين، الوافي بالوفيات، ص١٧٠.

(2) نفسه، ص١٧١.

فخذ يسرة – وهو مشتق من العسر– واسأل عن سكة العباس – وهو مشتق من العبوس– واسكن في دار قليب – وهو مشتق من الانقلاب – فقد انقلبت بي الدنيا كما ترى، وأعظم ما علي، يجتمع في هذه السدرة في داري في كل يوم العصافير يصيحون في وجهي سيق سيق فإنا في السياق، فعاودته من الغد فإذا هو قد مات"(١).

ومثل هذه القصص كثيرة والرابط بينها هو شدة تطيره، ورهبته غير المسوغة من كل شيء، لدرجة أنه كان يغلق بابه على نفسه إذا نظر من عين الباب فرأى جاراً له أعور... ومع أن هذا التطير قد يكون سببه وسواساً قهرياً إلا أن منطق ابن الرومي نفسه في ذلك يدل على روية في اتخاذ الأسباب، وإسهاب في تحليل العوامل وإيجاد البدائل، وهو ما يجعلني أشك في أن يكون ذلك وسواساً قهرياً، بل قد يكون رهاباً مما هو قادم، كالخوف من القدر وما يأتي به والخوف من الدهر وريبه وصروفه. ويروى عنه أنه قال: "الفأل لسان الزمان، والطيرة عنوان الحدثان، وله فيه احتجاجات وشعر كثير"(٢).

ومع أن النتيجة الحتمية لكل إنسان في هذه الحياة هي الموت، وأنه أقسى ما يخافه الإنسان ، إلا أن تطير ابن الرومي لا يبدو من خلال خوفه من الموت ذاته ، بل ترهبه المفاجأة، لأن الموت برأيه هو المصير الذي يخافه الآخرون، في حين يرى فيه فضائل كثيرة:

[الكامل]

قد قلتُ إذْ مدحوا الحياة فأكثروا:	**للموت ألف فضيلةٍ لا تُعرَفُ**
فبه أمان لقائه بلقائه	**وفراقُ كلِّ معاشرٍ لا يُنْصِفُ (٣)**

(١) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج١٢، ص٢٥، ٢٦.

(٢) ابن رشيق، العمدة، ج١، ص٦٩.

(٣) ابن الرومي، ج٤، ص١٦٢٥

وما يهمني هنا، أن هذه الطيرة قد أسهمت بشكل أو بأكثر في اتخاذ موقف سـلبي مـن الدهر، فالدهر ليس الزمن مجرداً بل هو قوة غيبية تحمل عنصر المفاجأة، وكل مفاجأة للمتطير ريبة، وكل ريبةٍ مآلها فاجعة، لهذا فهو يرى في الدهر مادة الابتلاء، ومصدر المصائب، ابـتلاه في أهله واحداً تلو الآخر، وابتلاه في بنيته الجسمية فلم يدع فيها عضواً إلا وفتك به، وابتلاه في روحه المتطيرة الخائفة... ولكن هذا الابتلاء لم يواجه قلباً صبوراً، وروحاً هادئة، بل واجه قلباً وثاباً وروحاً عاصفة، أحرقت صاحبها، وهدمت حياته، وغشّت عينيه بغشاوة السـواد؛ فـانبرى يحارب المجهول... ويرهب الآتي.

الفصل الثاني

التداول الجمالي للدهر في شعر ابن الرومي

ويشمل:

١-دراسة إحصائية استقصائية

٢-الاستخدام الفني لصورة الدهر في شعره

٣-هيكل القصيدة، ولغتها ، ومناشط أسلوبية

٤-الموسيقى والإيقاع

٥-الأغراض الشعرية

أولاً: دراسة إحصائية استقصائية

تنطلق هذه الدراسة بدءاً من الإحصاء، لأنه المفتاح الذي يدخلنا إلى عالم الشاعر من خلال تشخيص الظاهرة المتمثلة بفاعلية الدهر في حياته، وبالتالي قياس مدى انعكاس ذلك على شعره.

وإذا كنّا ننطلق في قياسنا من الكم؛ فلأنه يعد بحدّ ذاته عاملاً مهماً من عوامل الكشف الدلالي، فالكلمات والعبارات التي تتكرر بشكل غير اعتيادي عند شاعر ما، كفيلة بإثارة الانتباه بكمياتها تلك، للكشف عن انزياحاتها في كل مرة.

من هنا؛ فإن الطريقة الإحصائية "تضع يدنا على بعض الترددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة، ولا أحد يجادل في أن تلك الترددات تضمن انسجام النص مع نفسه ومع النصوص الأخرى التي ينتمي إلى جنسها"[١].

وعليه؛ فإن الهدف من البحث في الدهر في شعر ابن الرومي، ليس مجرد إحصاء، وإنما هو محاولة للوقوف على فاعليته في السيطرة على إحساس الشاعر ورؤيته الشعرية، وبالتالي أثره الفعّال في شعريته.

وبالرجوع إلى ديوانه، وقراءته قراءة مستقصية نجد أن كلمة (الدهر)، وردت فيه ستمئة وسبعاً وثلاثين مرة، وكلمة (الزمن) مئتين وثماني وستين مرة، في حين وردت كلمة (الأبد) مئة وخمساً وخمسين مرة، و (الأمد) عشر مرات، وكلمة (القدر) مئة وأربعاً وثلاثين مرة، و (الأجل) ثلاث عشرة مرة، و (الأيام) ثلاثاً وسبعين مرة، و (الليالي) اثنتان وخمسين مرة؛ ليناهز

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢ ، ١٩٨٦، ص٦٠.

المجموع ثلاثاً وثمانين وستمئة وألف، فضلاً عن فريق من الكلمات المتعلقة بالبُعد الدهري تتناثر هنا وهناك.

وللوقوف على طبيعة ورود هذه الكلمات؛ انظر الجدول الآتي:

الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها	الكلمة	تكرارها
الدهر	٤٤٨	الزمن	٢٠	الأبد	١٠	الليالي	٥٢
دَهْر	٥٨	زمن	١٦	أبد	٨	الأيام	٧٣
دهراً	١٠	زمنا	٧	أبدا	١٣٧	الأعوام	٣
دهري	٢٤	زمني	٥	الأمد	٤	السنين	٦
دهرنا	١٥	الزمنا	٢	أمد	٦	السنون	٢
دهره	٣٠	الزمان	١٦٦	القدر	٣٥	المنايا	٢٨
دهرهم	٣	زمان	١٧	قدري	٢٧	المنون	١١
دهرك	٦	الزمانا	١	القدرا	١	المنية	١٣
دهركم	٥	زمانا	١٦	قدرا	٦٣	الشيب	٧١
بدهر	١	زماني	١٠	الأقدار	٨	المشيب	٤١
لدهر	٧	زماننا	٣	الأجل	٧	شاب	٧
لدهري	٢	زمانهم	٣	الآجال	٦	الموت	٧٩
للدهر	٢٣	أزمان	٢			موت	١٩
بالدهر	٥					الخطوب	٥٥
						الرزايا	٦
المجموع	**٦٣٧**	**المجموع**	**٢٦٨**	**المجموع**	**٣١٢**	**المجموع**	**٤٦٦**
			المجموع الكلي				**١٦٨٣**

بقراءة متأنية للجدول السابق نجد أن كلمة الدهر بلفظها هذا كانت الأكثر تكراراً ، وفي ورودها معرفة بأل دلالة على عهد الناس بها ومعرفتهم لمحمولاتها الدلالية، فالدهر المعروف لكل الناس معروف بجبروته وقسوته، يبلي حيواتهم كما يبلي الموجودات من حولهم، فهو ليس زمناً مجرداً، وإنما هو قوة فاعلة تتحمل مسؤولية كونية تجاه التغيير.

كما وردت هذه الكلمة معرفة بالإضافة، وتحديداً إلى الضمائر بصورة كبيـــرة أيـــضاً، وكانت الغلبة في إضافتها إلى ضميري المتكلم والغائب – دهري – دهره، لتنبري ثنائية الأنـــا والآخر، وما قدمه الدهر لكل من الطرفين، لنلمس المفارقة الكبيرة التي جعلت من ابن الرومـــي ناقماً على الدهر، كارها له لعبثه به، وتجريده إياه ممن يحبهم، ومن كل جمال في جسمه ونفسه وحياته، في حين يقدم للآخر غير المستحق كل شيء، هذا هو الدهر المراوغ بمنظاره.

وسبق أن أشرنا إلى أن الدهر عنده لا يعد مكافئاً للزمن، بل هو أوسع منه مفهومـــاً، إذ يعد الزمن جزءاً من بنية الدهر وكينونته، وربما سلاحاً من أسلحته، فالدهر هو القـــوة الكبيـــرة القادرة على الفعل والتغيير مما يجعل الزمن وجهاً من وجوه هذا الفعل وهذه المقدرة.

من هنا نجد أن كلمة الزمن مقرونة بفاعلية الدهر قد وردت في شعره بلفظها ما يربـــو على مئتين وسبعين مرة، وهي في كل مرة محور فاعل ذو دلالة لا مجرد لفظ عابر... بـــل إن كثيراً منها كان يشكل بؤرة القصيدة التي تشع في بنيتها العميقة... وكذا الألفاظ الأخرى المتعلقة بفاعلية الدهر... ما يجعلنا نقول: إن حضور الدهر في شعر ابن الرومي يعد ظاهرة ذات أهمية كبيرة، وهو ما جعلنا نقوم بدراستها.

فلا أظن أن شاعراً عربياً، على امتداد مسيرة الشعر العربي، قد تشرّب شعر الدهر كابن الرومي، ولا أظن شاعراً حمّل الدهر أوزاره وبثّه شكواه، وتألم منه كما تألم له ابن الرومـــي... فهو إذ يشكو الدهر يحمله الكثير من المآسي التي أصابته فيمن حوله؛ كموت الأبناء والأم والأخ والزوجة، وفي نفسه ككثرة العلل الجسدية والنفسية، وفي ممتلكاته إذ أتى الجراد على زرعـــه، والتهمت النيران داره.

وعليه فإن هذا الفصل لن يبحث في جماليات شعر ابن الرومي عامة، وإنما سيقتصر البحث في القصائد أو المقطعات أو الأبيات التي كان الدهر ظاهراً فيها بلفظه، أو بما يدل عليه وعلى فاعليته.

فعندما ندرس الصورة الفنية والأساليب اللغوية والموسيقى والإيقاع والأغراض الشعرية، فإننا لا ندرسها بصورتها العامة في شعر ابن الرومي، وإنما ندرسها من خلال صورة الدهر ومتعلقاتها في شعره.

ثانياً: الاستخدام الفني لصورة الدهر في شعره

- **الصورة الفنية:**

حفلت الدراسات الأدبية – وخاصة في مجال الشعر – بالصورة، وتعددت المصطلحات تبعاً لتعدد مجالات تلك الدراسات، بيد أن مدلولات تلك الاصطلاحات كانت تصب في مجرى واحد وهو جماليات الشعر، والجمال هنا ليس مادة للزينة الخارجية، وإنما يقع في جوهر العملية الإبداعية، فالفن "العظيم الخالد لا ينسى ما وراء الصورة من مادة وغاية"[1]، وبالتالي فإن الشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدونها[2]، مما يدع للانفعالات الداخلية والعواطف المشحونة بالأبعاد النفسية الدور الأكبر في بنائها.

ولعل أخطر ما في قراءة الشعر "أن تظن أن الصورة ظل للعالم الخارجي، فتظل عيوننا محدقة في المادة، وما الصورة كذلك فهي تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور.

---

(1) الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٤٢، ص٢٤٧.

(2) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٣، ص٣٨٣.

والعلاقة بين المشبه والمشبه به وإن تبدّى فيها الحس فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسياً"[1].

فالصورة إذاً؛ ليست حلية خارجية مجردة عن الأصل، فكل "عمل فني، شعراً كان أو نثراً، لا بد أن ينطوي على حقائق نفسيه، أو كونية، أو اجتماعية، أو فلسفية، وأن هذه الحقائق ليس لها قيمة فنية في ذاتها، كما أن أي مضمون داخل العمل الفني، مهما تكن أهميته، لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل كل الحقائق والمضامين موضوعات خارجة تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني، وتتسرب إليها جميعاً[2].

ويبدو أن هناك تفاوتا بين النظرتين القديمة والحديثة إلى الصورة، ففي حين نظر القدماء لها على أنها المقاربة بين طرفين كما هو الحال في الصورة البيانية التشبيهية، أو مما لا يقوم على التشبيه كالكناية، كانت النظرة الحديثة أكثر عمقاً فجعلتها ممتزجة بماهية الشعر ذاته، وذلك أن الشعر "تعبير عن الوجود من خلال النفس، أو بالأحرى تفسير للوجود الظاهر بوجود غيبي منكفئ، يتراءى للشاعر في الرؤيا والذهول، أو يقتنع به بإيمان قلبي مبهم"[3].

لذا فإن الصورة قديماً كانت – في الأغلب– مرتبطة بالوصف، أو بما عرف بالصورة البيانية، وهي صورة تنسجم مع الحسّ، لذا غلب عليها الطابع الحسي، فكان "أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، وكان أحسنهم وصفاً من أتى في

---

(1) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الاقصى، عمان، الأردن، ط2، ١٩٨٢، ص١٥.

(2) العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤، ص٤٩.

(3) الحاوي، إيليا سليم، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩، ص٢٧.

شعره أكثر المعاني التي الموصوف بها مركب فيها، ثم بأظهرها فيه وأولاها به، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته"[1].

والحال هذه؛ يبدو أن القدماء خلطوا بين الوصف كونه غرضاً شعرياً وبين الصورة كونها مادة الشعر سواء أكانت في الوصف أم في غيره... ولعل الطابع الحسي للصورة قديماً هو الذي جعلها تطبع في أذهانهم بالوصف، الذي يعد جزءاً طبيعياً "من منطق الإنسان لأن النفس محتاجة من أصل الفطرة إلى ما يكشف لها من الموجودات، وما يكشف للموجودات منها، ولا يكون ذلك إلا بتمثل الحقيقة، وتأديتها إلى التصور في طريق من طرق السمع والبصر والفؤاد"[2].

وإذا كان الشعر الجاهلي يبدو سجلاً واضحاً تظهر فيه معالم الحياة الجاهلية، وكأنها صورة واقعية لا دخل للذهن فيها، ولا مجال لتخيلها أو افتراضها فهي مرآة تعكس الموجودات من حولها[3]، إذا كان ذلك، فإن الشعر العباسي، انتقل بالصورة لتصبح أكثر ارتباطاً بالذهن والوجدان "فالشاعر لم يعد يسيغ المعاني البسيطة المنفردة، والصورة القريبة المتناول، والتشابيه الدنية اليسيرة، بل نراه يمازج المعاني، ويخادع في سترها وطلائها مازجاً في ذلك بين النزعة الفلسفية التي تظهر في شعر أبي تمام، والنزعة البديعية المسرفة، كما ظهرت في شعر مسلم بن الوليد، أو تأثير علم الكلام والجدل كما في شعر ابن الرومي"[4].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص٢٩٥.

(2) الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧٤، ج٣، ص١١٩.

(3) انظر الحاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٢٠- ٢١.

(4) نفسه، ص٢٢٢.

من هنا نستطيع الدخول إلى عالم الصورة الفنية عند ابن الرومي التي تنبري من أعماق وجدانه، وتمتزج بخليط من الانفعالات والعواطف المشحونة في نفسه القلقة، لتخرج في كثير من النواحي من الملحوظ المشاهد إلى المكتنه الذهني.

على أننا في بحثنا هذا لا نريد البحث في الصورة لذاتها، وإنما نريد ما يخدم بحثنا في حديثنا عن الدهر عنده، وبالتالي فإن الصورة التي نبحث هي في الأساس صورة الذهني غير المحسوس، بل ربما أطمئن إلى تسميتها صورة المعنى... فالدهر مادة معنوية بالنسبة لابن الرومي وللإنسان من قبل ومن بعد، إلا أنها ترتسم في الذهن على صورة المحسوسات من خلال فاعليتها، لا من خلال كينونتها، ومن هنا برز ما سمّاه العقاد وغيره بالصورة التشخيصية في شعر شاعرنا.

وهي صور تدل على "قدرته على تخيل الحياة فيما لا حياة فيه، وعلى إكساب الجمادات أو قوى الطبيعة أو المعاني شخصيات، بمعنى أنه يتخيلها أشخاصاً أحياء قائمين بأنفسهم"[١].

وإن كنت أوافق على هذه الصورة في شعره عموماً، فإني سأجلو مظاهرها عنده في تصويره للدهر خصوصاً... و سأعرض إلى ملامح أخرى أسهمت في فنية صوره غير التشخيص.

قراءة أولى: "دهرٌ نهم"

هذه أبيات رأيت أن أضع لها هذا العنوان الذي يشي بالأبعاد التي تدور حولها، بيد أن النهم هنا لا كَنَهَم ابن الرومي نفسه في التلذذ بأطايب الطعام، فهذا من شأنه أن يبقي على الحياة، أما نهم الدهر فهو من نوع آخر، إذ يبلي الفتى من حيث ينشئه، ويأكله وهو يسمنه، ويحتسي ماء

---

[١] النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي ، مكتبة الخانجي، بيروت، ط٢، ١٩٦٩، ص٢٤٨- ٢٤٩.

حياته، ويأخذ من شبابه رويداً رويداً ليرميه في الضعف.. وأمام هذا كله فالدهر لا أمان له، ولا هدنة معه.

يقول: [البسيط]

وَالدهرُ يُبلي الفتى من حيث يُنشئه	حتّى تَكُرَّ عليه ليلةُ القَرَبِ
يَغذوه في كل أنْيٍ وهو يأكله	ويحتسي نُغَبا منه على نُغَبِ
يُودي بحالٍ فحالٍ من شبيبتِهِ	تسرُّبَ الماءِ من مستأنَفِ الكُتَبِ
بَيْناهُ كالأجدلِ الغِطْريفِ ماطَلَهُ	عصراهُ فارتدَّ مثل الفَرْخِ ذي الزَّغَبِ
أَعْجِبْ بآمِنِ دهرٍ وهْوَ مُبْتَرِكٌ	يُغْرِيهِ منْ وَرَقٍ طوراً ومن نَجَبِ
حسبُ امرىءٍ من جَنَى دهرٍ تطاولُهُ	وإن أُجِمَّ فلمْ يُنْكَبْ ولم يُنَبِ
في هُدنةِ الدهر كافٍ من وقائِعِهِ	والعُمْرُ أفدحُ مِبْراةً من الوَصَبِ

هذه الأبيات من قصيدة طويلة قالها في الحسن بن عبيد الله بن سليمان[1] مطلعها:

ما أنسَ لا أنْسَ هنداً آخرَ الحِقَبِ	على اختلاف صُروفِ الدهر والعُقَبِ[2]

(١) أبو محمد الحسن بن عبيد الله من بني وهب ، عالم، تولى عدة مناصب، ت ٢٨٤ه، (فهرست ابن النديم ٢٧٣)

(٢) انظر القصيدة في الديوان، ج١، ص١٨٩- ١٩٨. وقوله آخر الحقب: أي مدى الدهر، الصروف: حدثان الدهر، والعقب: العواقب، وليلة القرب: كناية عن فراق الدنيا، في كل أني: في كل حين، يحتسي: يشرب، النغب: الجرعات جمع نغبة، ومستأنف الكُتب: القربة المثقوبة، الأجدل: الصقر، الغطريف: الشاب، ماطله: من المماطلة، عصراه: يومه وليلته، الزغب: صغار الريش، مبترك: معتمد، خنى الدهر: آفاته، أجمّ: ارتاح، ينكب: يصاب بنكبة، ينب: يصاب بمصيبة، وقائعه: حوادث الدهر، أفدح: أصعب، المبراة، السكين، الوصب: المرض.

وهي قصيدة تبدأ بالنسيب والغزل وتذكر الشباب والشكوى من الشيب، ومـــن صـــروف الدهر وغيره، ثم تنتهي إلى المدح وسمحت لنفسي باجتزاء هذه الأبيات لتكون رافداً من روافــد الصورة الفنية التي تتبدى فيها صورة الدهر عنده.

يمزج ابن الرومي في هذه الأبيات بين مجموعة من الصور، تتنامى معاً لتشكل صــورة كلية لرؤيته للدهر، فيعمد إلى التشخيص الذي برع فيه بصورة كبيرة، فشخص الدهر، وصوره إنساناً يرتدي الثياب حتى يبليها، أو قل: حيواناً مفترساً يرعى فريسته إلى أن تكبر، وهو يحرص عليها كل الحرص، ويغذوها لتنمو إلى أن يحين موعدها فينقض عليها ويأكلها، أو قل: يــصور حياة الإنسان بالشراب اللذيذ، ويصور الدهر بالشارب الذي يحتسي هذا الشراب بهدوء وتؤدة، أو قل: يصور تلك القوة الخارقة التي يشعر معها الإنسان بنموه ونمائه، حتى إذا ما اســتوى شـــاباً غضاً قوياً، أخذت تأخذ من شبابه وتنتقص منه شيئاً فشيئاً تماماً كما يتسرب الماء فـــي الرمـــل بتؤدة حتى يصل إلى التلاشي.

ويشبه الإنسان في شبابه بالغطريف وهو البازي في أوج قوته وعطائه، لكنه أمام هـــذا الدهر الذي يجرده عنفوانه يرتد إلى فرخ أزغب، وهو لا يريد بذلك عودته صغيراً، وإنما يريــد ضياع قوته وطاقته، من هنا تتبدى لنا صورة الطفل والشيخ فهما سيان من حيث الضعف، لا من حيث طبيعة الحياة، ولنعد إلى الصورة في الأبيات الأربعة الأولى، لنرى لوحة نابضة بالحيـــاة فهي صورة بصرية بامتياز قطباها الدهر الآكل والإنسان المأكول.

وهي صورة تنبض بالحياة، وإن كانت تفوح منها رائحة الموت، إذ تنبثق منها تفرعـــات لصور أخرى حركية وسمعية، فأما الحركية فتتبدى من الأفعال: يُبلي— تكرّ— يغذوه – يأكلـــه، يحتسي، يودي، وجميعها أفعال مضارعة تدل على الاستمرارية، وكذا المصدر تسرُّب من حيث دلالته الحركية فضلاً عن الفعل الماضي: ارتدّ.

إن كل ذلك يشيع حركة، وهي حركة هادئة تتجلى في دوران عمــر الإنــسان، ولكنهــا حركة عنيفة في الفعلين "تكرّ" و "ارتد"، فالأول يتضمن مفهوم الكرّ الذي يعلــن بــدء المعركــة وانطلاق الغارة، والثاني يتضمن مفهوم الفرار، وهو الارتداد العنيف إلى ما كان عليه الوضــع الآمن بيد أن المرتد هنا يجد غريمه بانتظاره.

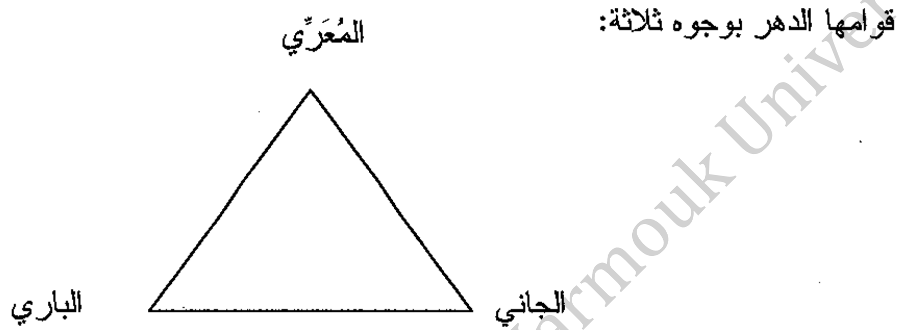
وأما السمعية فإننا نكاد نسمع قضقضة الأسنان أثناء الأكل، وصــوت الانتــشاء أثنــاء الاغتباق..

إذاً، فنحن أمام صورة جمالية تتشابك فيها العناصر المشحونة بعواطف قلقة تمثل صورة الدهر لدى شاعرنا.. وليس ذلك فحسب؛ فابن الرومي ينتقل بنا من المشاهدة إلــى المــشاركة، فتأتي الأبيات الثلاثة التالية، لتبدأ بعجبه ممن يأمن دهره، مــستخدماً الطاقــة التعبيريــة للفعــل "أعجب" وهو فعل ماض جاء على صورة الأمر لإنشاء التعجب، فهو إذاً يحمل العجب المتحقــق بالماضي، ويحمل العجب المطلوب تحققه بالمستقبل، وهذا العجب من آمِنِ الدهر لأن الــدهر لا أمان له، ومن هنا تنبري صور جديدة يقدمها الشاعر لتكون معززة للوحة الأولى، فمــا يملكــه الإنسان في جسده وحياته وممتلكاته، كفيل بأن يجرده الدهر منه. وقد شبه ما يقوم به الدهر تجاه الإنسان بتعرية الريح للأغصان من أوراقها، ولا نغفل هنا دلالة الفعل "يعرّيه" كما لا نغفل دلالة الأوراق للأغصان، وكذا دلالة النجب وهي الإبل الأصيلة، ولنقل هي أغلى ما يمتلكه الإنــسان بعد روحه وجسده.

ثم ينتقل في البيت التالي لمؤازرة الصورة بتعريجه على نكبات الدهر ونوائبه، وقد عبر عن فاعلية الدهر هنا بقوله "جنى الدهر" نعم؛ فالإنسان هو المحصول والدهر هو الجاني، وتصل الصورة في البيت الأخير إلى قمتها، فالإنسان الذي يطول به العمر يصبح وكأنه في هدنة مــع

الدهر... ولكن تلك الهدنة تكلف الإنسان ما لا يطيق؛ إذ ينبري جسده بمبراة من الأمراض في إشارة إلى أن الشيخوخة تعتورها الأسقام والأمراض.

وبعد؛ فلنقف أمام الصورة الكلية في الأبيات الثلاثة الأخيرة لنرى لوحة بصرية أيضاً قوامها الدهر بوجوه ثلاثة:



وكذا قوامها الإنسان الخاضع لعوامل التعرية والجني والبري، والصورة وإن كانت بصرية بامتياز أيضاً إلا أنها تحفل بالحركة وتعبق بالرائحة، فلنا أن نتخيل حركة الأوراق المتطايرة من الأغصان تذروها الرياح، ولنا أن نتصور منجل الحصاد في أيدي ربّه وهو يحصد المزروعات، كما لنا أن نصدع بصوت القلم وهو يتحرك في المبراة، وحركته التي تأخذ من جسده.

كان هذا أنموذجا لصورة الدهر الفنية في شعره، وهي صورة يتثاقل بها ديوانه، وأنتقل إلى قراءة ثانية.

قراءة ثانية: يخطّ ويمحو

هذه مقطوعة جاءت على مشطور بحر الرجز لا على الرجز نفسه كما صنفها محقق الديوان، وهي – على قصرها – نستطيع أن نصنفها أرجوزة، وأمثلتها كثيرة في شعر ابن الرومي.

وقد ارتأيت أن أقف على الصورة فيها من خلال النظر إلى التشخيص الذي أجاد فيه الشاعر كما أسلفنا، والذي عزاه العقاد إلى عبقريته اليونانية[1]، وما أراها كذلك، وقد أتفق مع النويهي في قوله: "هذه الملكة ليست ميزة يونانية بل ليست ميزة جنسية، فقد وجدت في شعوب أخرى كثيرة من الأوروبيين، بل في شعوب أفريقية وآسيوية لا تزال توجد لديها على أقصى قوتها"[2]، ومع أنني لا أعرف ما يقصده بالشعوب الأوروبية والإفريقية والآسيوية، أو ليس العرب أيضاً من هذه الشعوب الأفريقية والآسيوية، وحتى في البُعد الأوروبي، أو ليس العرب الأندلسيون كانوا يجيدون هذه الملكة، أو لا نجدها عند شعرائنا في الجاهلية؟! ومع أنني لا أريد هنا أن أخرج عن موضوعي، إلا أنني سأكتفي بشاهدين على التشخيص في الشعر العربي القديم، مع يقيني بأن دراسة وافية كفيلة بأن تكشف براعة العرب في هذا الإطار:

يقول امرؤ القيس مشخصاً الليل: [الطويل]

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ ... عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِجوزِهِ ... وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ

أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا انجَلِ ... بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ فيكَ بِأَمثَلِ[3]

ويقول ابن زيدون: [مجزوء الرمل]

ما عَلى ظَنِّيَ باسُ ... يَجرَحُ الدَهرُ وَياسو[4].

أوليس هذا تشخيصاً للدهر؟!

---

(1) العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص٢٦٥.

(2) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، ص٢٤٩.

(3) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف،القاهرة، ط٤، د ت، ص ١٨

(4) ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، دراسة عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥، ص٨٧.

وعودًا إلى ابن الرومي، فقد قال يصف الدهر: [مشطور الرجز]

أمـــا رأيـــتَ الـــدهرَ كيـــفَ يجـــري؟

يُظهــر مـــا أكتمُـــهُ مـــن عمـــري

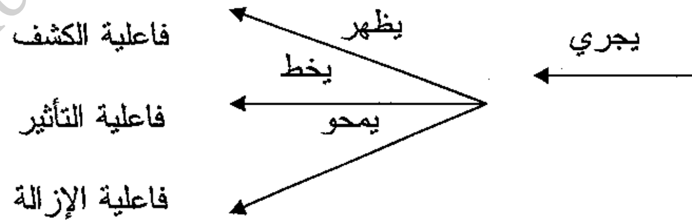
بـــأحرفٍ يخطُّهـــا فـــي شِـــعري

يمحـــو بهـــا غـــضَّ الـــشباب النـــضرِ

إذا محـــا ســـطراً بـــدا فـــي ســـطرِ[1]

يخاطبك الشاعر طالباً منك الوقوف أمام هذه الصورة التي يبدو فيها الدهر شخصاً، لـه قدرات عظيمة، وفاعلية أعظم في مجرى الحيوات، وذلك عبر شبكة من الأفعـال التـي تبـدو حركته من خلالها ، وهي حركة دائبة لا تني تغيّر وتبدل، ولا تني تلاحـق الـشاعر، أو قـل الإنسان عبر هذه الحياة.

وتتمثل هذه الحركة عبر شبكة من الأفعال المضارعة على النحو الآتي:



وهذه الفاعليات هي مكونات الصورة، التي تتنامى لتصل إلى الحقيقـة المطلقـة التـي تتشكل في الفعلين الماضيين: محا- بدا، فالدهر ذو قدرة هائلة على التجدد، فإذا انقضت حيـاة، بدا مؤثراً في أخرى، وإذا انتهى من مرحلة من مراحل حياة الإنسان، بدا جلياً في طور آخر من أطوار حياته.

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص١١١٧.

ولنعد إلى النص، ونتلمس أثر الطباق في بناء الصورة لتتبدى الفاعليــة فــي لــوحتين، الأولى: صورة الشاعر الذي يجاهد في إخفاء حقيقة عمره، لعله في هذا الإخفاء ينجو بــشبابه، فيبقى في ربيع الشباب الدائم، في حين يعمل الدهر على إظهار ذلك العمر، ليسهل عليــه بعــد الإظهار محو غض الشباب النظر، وينجح في ذلك.

واللوحة الأخرى: لا وجود للشاعر بها، فهي تتبدى في الفعلين الماضيين محــا- بــدا، وتنقل الدهر بينهما تنقل مشروط – بأداة الشرط (إذا) بكل ما تحمله من دلالة زمنية، ليقرر أنــه لا يصل إلى النتيجة إلا عبر تحقق الشرط، وبالتالي فإن الدهر لا ينتقل من موقع إلى آخــر إلا بزوال الأول.

قراءة ثالثة: لوحة لونية

يعد اللون مكوناً أساسياً من مكونات الصورة، وهو مكون أصيل في التعبير عن كينونــة الأشياء ودورها في البناء الكلي للصورة، لا سيما إذا انبثق عن ريشة رسام ماهر يجيد توزيــع اللون لبث الحياة في لوحته.

هذا الفنان هو ابن الرومي، وهذه اللوحة هي ما حَمَّلَه في هذه المقطوعة التــي يتحــدث فيها عن مشيبه: [الخفيف]

يا بياضَ المشيبِ ســوَّدْتَ وجهــي	**عند بيضِ الوجــوهِ سُــودِ القــرونِ**
فلَعَمْــــرِي لأخفينَّــــك جَهْــــدي	**عن عِياني وعــن عِيــان العيــونِ**
ولعمــــري لأمنعنَّــــك أن تَــضْــ	**حَــكَ فــي رأسِ آســفٍ محــزونِ**
بخضابٍ فيــه ابيــضاضٌ لــوجهي	**واســـوداد لوجهــكِ الملعــونِ[1].**

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٤٨٣.

تقوم الصورة في هذه المقطوعة على مجموعة من الثنائيات الضدية التي تشكل البنية الأساس لها، وهي ثنائيات تتخذ من اللون متكأً لها، حيث ينبري اللونان الأبيض والأسود ليشكلا ماهية الصورة.

فبياض المشيب يدل على الشيخوخة في العرف العام، وهو هنا كذلك، وإن تحلى به ابن الرومي مبكراً، والشيخوخة التي يمثلها هذا البياض منفرة للصبايا ذوات الوجوه البيضاء والشعر الأسود، وإذا تأملنا صورة ابن الرومي في كبره لوجدنا ما تبقى لديه من شعر أبيض لشدة الشيب، ولوجدنا وجهه شاحباً خالياً من نضارة الشباب وغضارته ، وهي صورة يظهر قبحها ضدها كما هو الحال عند الفتيات الحسان ذوات الشعر الأسود، لذا يستشعر الشاعر سواد الوجه نظراً لعدم كفاءته في اجتذاب البيض.

من هنا جاءَت ردة فعل الشاعر شديدة مغلظة فأقسم مرتين، في الأولى أقسم على إخفاء هذا الشيب ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، والأخرى على أن يمنعه من الهزء به والضحك على رأسه المحزون، أما عن طريقة الإخفاء والمنع فباستخدام لون آخر طارئ على الصورة وهو لون الخضاب الذي يأتي بفاعلية معاكسة؛ فهو يبيض وجه الشاعر أمام بيض الوجوه، ويسود وجه الشيب أمام سود القرون.

ولا يخفى هنا ما قدمه التقابل والتطابق من ثراء للصورة، وإبراز للألوان، كما لا يخفى ما قدمته أساليب النداء والقسم من بث الحرارة والروح فيها، وكأننا أمام لوحة من الصراع يتشخص فيها الشيب غير المرغوب به لتحدث مرافعة الشاعر أمامه.

وثمة أمر آخر فالمقطوعة تبدأ بالنداء— يا بياض المشيب، وتنتهي بالملعون... ولما كان البياض – في الأغلب– محموداً عند العربي والسواد مكروها، فإن الشاعر هنا يرى الشيب بلونه الأبيض استثناءً، ويرى الشباب بلونه الأسود استثناءً محبباً.

قراءة رابعة: صور متفرقة

يزدحم ديوان ابن الرومي بصور فنية منها ما هو بياني، ومنها ما هو غير ذلك، ومنها ما يعتمد المشابهة، ومنها ما يعتمد غير ذلك، وكنت في القراءات السابقة قد أخذت الصورة المركبة على مستوى مجموعة من الأبيات أو المقطوعة كاملة، وهي في الأغلب صور مركبة، إلا أنني هنا سأقف على بعض جماليات الصور الجزئية للدهر ومتعلقاته في أبيات متناثرة في قصائده: [المنسرح]

١. أَوَّلُ بَدءِ المَشيبِ واحدةٌ — تشعلُ ما جاورَتْ من الشَّعَرِ

بينا تُرى وحدَها إذ اشْتَعَلَتْ — أَرَتْكَ نارَ المشيبِ في أُخَرِ

مثلُ الحريقِ العظيمِ تَبْدَؤُهُ — أوّلَ صَوْلٍ صغيرةِ الشَّرَرِ[1].

يقدم لنا الشاعر في هذه الأبيات مقاربة بين صورتين، وهو ما اصطلح على تسميته في البلاغة العربية بالتشبيه التمثيلي، فالمشبه هو الشيب الذي يبدأ بشعره بيضاء واحدة ثم ينتشر البياض في الشعر الذي يجاورها، والمشبه به هو صورة النار العظيمة التي تبدأ بشرارة صغيرة. [الخفيف]

٢- قد يشيبُ الفتى وليسَ عجيباً — أن يُرى النَّوْرُ في القضيبِ الرطيبِ[2]

نكاد نلمح المشابهة في هذا البيت، ولكن على غير صورتها المعهودة، فالتشبيه هنا هو مقاربة لحالة بحالة أخرى على سبيل ما عرف في البيان بالتشبيه الضمني، إذ نلمس العلاقة

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص١٠٣٤، والصول: عود الثقاب، والبيت مضمن من معنى مثل من أمثال العرب: وأول النار من مستصغر الشرر.

[2] نفسه، ج١، ص١٣٨.

الخفية بين طرفي التشبيه، وهي هنا حال الفتى الذي قد يداهمه الشيب مبكراً، بحال غصن اللوز الصغير الغض الذي تتفتح فيه أزهار اللوز البيضاء. [الرمل]

٣- رَبِّ أنصفني مــن الــدهرِ فمــا لــــيَ إلا بِـــكَ منْـــهُ مُنْتَـــصِفْ

وأَدِلْنـــا مِـــنْ زمـــانٍ جـــائرٍ واســـمَعنْ يـــا ربِّ منـــا وانتـــصف

مـــن غـــشوم كلَّمـــا لنـــا لَـــهُ زادَ بغيـــاً وتمـــادى فـــي العُنـــف[1]

تتجلى في الأبيات صور استعارية، فقد شبه الدهر والزمان بالحاكم الظالم فأبقى المـشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنّية، والأمثلة على هذا كثيرة في شعره الدهري، وهو ما تقدم في مجال التشخيص. [الطويل]

٤- ونحنُ بذورُ الدَّهرِ والدَّهرُ زارعٌ ونحنُ زروعُ الدهرِ والدهرُ حاصدُ[2]

تتشكل الصورة في هذا البيت في عدة أبعاد، وتنحو منحى فلسفياً من حيث طاقة المعنى، بيد أن ما يهمني هنا الوقوف على ظاهر الصورة، وهي علاقة قائمة علـى التـشبيه وإن كـان بعيداً، ففي الشطر الأول يشبهنا بالبذور... وكلمة البذور بدورها تستدعي المزارعين، لذا يـشبه الدهر بالمزارع الذي يقوم بزراعة هذه البذور، حتى إذا ما نمت وأصبحت زروعاً كان لا بد لها من حاصد، والحاصد هنا هو الدهر، فهو هنا يشبه الناس بالبذور والدهر بالمزارع، كما يـشبه الناس بالزروع والدهر بالحاصد، وكل ذلك عبر صورة بيانية تتجلى في التشبيه البليغ.

---

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص ١٥٧٥، الغشوم: الظالم، العنف: القسوة والشدة.

(٢) نفسه، ج٢، ص٨٠٠.

[الكامل]

٥- تغدو وفيكَ تشدُّدٌ وتودُّدٌ كالدَّهرِ فيهِ توعُّرٌ وتسهُّلُ[١]

في هذا البيت تبدو الصورة مرسلة واضحة، فهو يشبه ممدوحه بالدهر، والجامع بينهما القوة واللين، وأمثلة هذا في شعره أيضاً كثيرة. [الطويل]

٦- ولولا اتِّقائي للتعدِّي زَعمتُهُ أخا الدهر لا يُغضي إلى أُخرياتِهِ[٢]

في هذا البيت مثال على نوع آخر من الصور البيانية، وهو مثال لا تحكمه علاقة المشابهة، وإنما تحكمه علاقة أخرى وهي الكناية، ففي قوله "أخا الدهر" كناية عن الموصوف المتمتع بالقوة.

وبعد؛

فهذه نماذج لبعض الاستعمالات الفنية لصورة الدهر في شعر ابن الرومي، وما هي إلا غيض من فيض، وما أوردتها لتفرّدها بل للاستدلال بها على غيرها.

ثالثاً: هيكل القصيدة، ولغتها، ومظاهر أسلوبية

لن أقف في هذا المبحث على المظاهر الأسلوبية والطرائق اللغوية في شعر ابن الرومي عامة، إلا بما يخدم موضوعنا، وإن كنت أدرك أن الدهر قد توغل في ثنايا شعره المختلفة، مما يجعل للأحكام العامة قابلية في التطبيق على الخاص الدهري أيضاً.

---

[١] ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص٢٠٧٤.

[٢] نفسه، ج١، ص٣٧٠.

ومع أنني أدرك أيضاً أن لكل نص روحاً تجعل له وجهة أسلوبية ولغوية خاصة، إلا أن تلك النصوص تنبع من روح واحدة، وهي روح الشاعر التي تضفي عليها نشراً أسلوبياً يصلح أن يكون رداءً عاماً لها، وإن تخللته بعض الألوان والتوشيحات هنا وهناك.

هيكل القصيدة في شعره:

مع أن ابن الرومي عرف بنزعته التجديدية إلا أنه في كثير من قصائده كان يعمد إلى القصيدة المحكمة البناء، وهي "قصيدة طويلة نسبياً، ذات مقدمة قد تطول وقد تقصر، ومدخل ينزلق منه الشاعر إلى موضوعه الرئيسي، ثم خاتمة ملحوظة سواء أكانت خاتمة للموضوع الرئيسي نفسه، أو خاتمة تقريرية عامة"[1].

وليس بالضرورة أن تكون مقدمة تلك القصيدة المحكمة غزلاً أو نسيباً أو وقوفاً على الأطلال، بل قد يكون فعل الدهر في الإنسان هو تلك المقدمة كما هو الحال في قصيدته المطولة التي جاءت في أربعة وسبعين ومئة بيت، تلك القصيدة التي قالها في مدح عبيد الله بن عبد الله، وانفردت مقدمتها بذكر الشيب، ومطلعها: [الوافر]

صِبا من شاب مَفْرِقُهُ تَصابي وإن طلب الصِّبا والقلبُ صَابي[2]

وقد وصلت مقدمتها إلى تسعة وستين بيتاً، وارتكزت على فاعلية الدهر في الإنسان، فهو ينظر إلى نفسه في صورتين؛ الماضي ويمثله الشباب، والحاضر ممثلا بالشيب.

وبإلقاء نظرة على ديوان ابن الرومي نجد كثيراً من هذه المطولات، وهي قصائد يغلب عليها الطابع التقليدي، وكثير منها في المدح، إذ كانت "القصيدة المدحيّة طويلة تبلغ أحياناً ثلاث مائة بيت، يفتتحها الشاعر بالنسيب، أو ببكاء الشباب أو بما يشبه ذلك، وهو يطيل المقدّمة فيها ثم

---

(١) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفن ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص٣٨٧.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٢٥٥.

ينتقل إلى الممدوح فيبالغ في مدحه، ثم يختتم كلامه بالسؤال والشكوى، وفي هذا المدح نقاش وجدل، واحتجاج، ومبالغة في التقصي، وترابط فكريّ، حتى لكأنّ القصيدة فصل من فصول النثر، وأمّا هجاء ابن الرومي فيختلف بين الطول والقصر، وهو تصوير مضحك، أو تجريح قتال"[1].

ولم يكن ابن الرومي بدعاً في طول قصائده، وإن كان الأكثر في الاستطالة، فالعصر العباسي عموماً شهد فيه شكل القصيدة تطوراً "في اتجاهين متقابلين: اتجاه استشرف فيه بعض الشعراء العمل الملحمي فطالت قصائدهم حتى بلغت مئات الأبيات، واتجاه آخر نحو إطار المقطوعة المحدودة الأبيات، وقد أعطى كل من هذين الاتجاهين عطاء ليس باليسير، ولا غرابة في أن ينمو هذان الاتجاهان معاً في عصر كالعصر العباسي، اتسع لكل التجارب وكل المتناقضات"[2].

وابن الرومي أبدع في هذين الاتجاهين، فمن جهة أبدع في مطولاته كما أبدع في مقطوعاته، وكانت معظم مقطوعاته تعتمد على الخفّة والطرافة والسخرية، وهو أسلوب راج في الشعر العباسي، والواقع أن شكل المقطوعة الشعرية القصيرة قد صار في العصر العباسي "إطاراً فنياً له وزنه، وله خطره في شعر ذلك العصر، لأنه كان استجابة لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسن الناس من جهة أخرى"[3].

ومقطعات ابن الرومي كثير منها في الخفة والطرافة والسخرية كما أشرنا، إلا أن كثيرا منها أيضاً في الوجدانيات وقضايا اجتماعية أو نفسية جادة، بل إن كثيراً منها جاء على البحور الطويلة، وبذات الأسلوب الذي جاءت عليه مطولاته، وإنك لتشعر أحياناً أن بعض تلك المقطعات

---

(1) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص٧٧٨.

(2) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي، ص٣٩٩.

(3) نفسه، ص٣٩٦.

ما هي إلا أجزاء من قصائد طويلة فقدت، ولم يبقَ منها سوى أبيات، ومن تلك المقطعات ما يناسب موضوعنا كقوله: [الطويل]

سلَوْتُ شَبابي والرّضاعَ كليهما فكيف تُراني سالياً ما سِواهُما

وما أحدثَ العَصْران شيئاً نكرْتُه هما الواهبان السالبان هما هُما

رأيت احتسابَ الأمرِ قبل وقوعه حَمَى مُقْلَتَيَّ أنْ يطولَ بُكَاهُما[1]

وحدة القصيدة:

يرى العقاد أن ابن الرومي "خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم وجعلوا القصيدة أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير. فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القصيدة (كلاً) واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه. فقصائده "موضوعات" كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة"[2].

وفي مقابل هذا الرأي يرى النويهي أنّ "معظم قصائده لا تزيد وحدتها العامة عن وحدة القصيدة العربية العادية. ومعظم أبياته قائمة الوحدة تامة الاستقلال عن أحدها الآخر لا يجمعها معاً إلا ما يجمع الأبيات في القصيدة العادية، من اتحاد الوزن والقافية واتحاد المعنى العام للقصيدة كلها أو لكل جزء من أجزائها، وإن كان ابن الرومي قد ظهرت فيه حقاً نزعة مختلفة في تركيب القصيدة، فيجب أن نحذر أشد الحذر من أن نبالغ في المقدار الذي تحققت به عنده.

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٢٥٤.

(2) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، ص٢٧٧.

فالحقيقة هي أن خضوعه للتقاليد الموروثة في صنع القصيدة أعظم جداً من نزعته إلى الخروج على هذه التقاليد"[1].

والواقع؛ إن قراءة جادة لمجمل قصائد الديوان كفيلة بالكشف عن غلو كل من الناقدين الكبيرين في إصدار الحكم، فبينا نجد حكم العقاد شاملاً مخالفاً للمعايير القديمة في وحدة البيت، ومنحازاً إلى وحدة القصيدة عند ابن الرومي، نجد النويهي يرد على ذلك بإصدار حكم لا يقل عمومية عن حكم العقاد، ولكن بالاتجاه السلبي، إذ يجرد ابن الرومي في معظم قصائده من تلك الوحدة.

ومع أنني أرى خلطاً في مفهوم الوحدة عند العقاد، وأرى أن ما قصده هو الوحدة الموضوعية لا العضوية، إلا أن ذلك أيضاً لا يحتمل حكماً عاماً، وقد سبق أن أشرنا إلى بعض مطولات الشاعر، وكيف سار فيها على النسق التقليدي المتعدد الأغراض والموضوعات.

كما أنني لا أتفق مع النويهي في شمولية الحكم أيضا، إذ جرّد معظم قصائد ابن الرومي من الاتحاد في المعنى العام، وأبقى على اتحادها في الوزن والقافية، والواقع أن مقطوعاته وقصائده القصار يغلب عليها اتحاد الموضوع كما تغلب عليها الوحدة العضوية، في حين أن مطولاته يغلب عليها نهج القصيدة التقليدية مع اتحادها في الروح والأسلوب، وهي وإن اختلفت في الموضوع إلا أنها يغلب عليها ما سمي في نقدنا القديم حسن التخلص، ومع أن هذا ليس موضوعنا إلا أننا سنثبت محورية الدهر في السيطرة على موضوع القصيدة قصرت أم طالت، من خلال النماذج التي سنعرض لها في الفصل الأخير.

(1) النويهي، محمد، ثقافة الناقد الأدبي، ص٢٥٥.

لغة القصيدة

تتدرج لغة القصيدة في شعر ابن الرومي من لغة سهلة لدرجة قربها من اللغة النثرية الدارجة، إلى لغة أجزل يغلب عليها الطابع التقليدي للقصيدة العربية الأموية والجاهلية، فمن الصنف الأول نجد كثيراً من المقطعات والقصائد القصار التي تقترب لغتها من لغة النثر. انظر إليه يقول: [المتقارب]

وَلِـي أصدقاءُ كثيرو السلا ... مِ علـيَّ وما فيهمُ نافِعُ

إذا أنا أَدْلَجْـتُ فـي حاجَـةٍ ... لهـا مطلـبٌ نازِحٌ شاسِعُ

فَلِـي أَبَـداً معهـمْ وقفـةٌ ... وتسليمةٌ وقتُها ضائِعُ[1]

إن لغة هذه الأبيات، وإن احتوت على مفردات مثل (أدلجت، نازح، شاسع) إلا أنها تعد لغة سهلة دارجة قريبة من اللغة النثرية، وهي لغة تتسم بالتجريد والقصد إلى المعنى، بل إنك تستطيع بقليل من التحوير أن تحول الأبيات إلى سطور نثرية تتحدث المعنى نفسه بمجرد التقديم والتأخير، لا باللجوء إلى الاستبدال اللغوي.

وأما قصائده الطويلة، وموضوعاته الجادة، فتغلب عليها لغة خاصة، محكمة في غير إغراب، وجزلة في غير توعّر، تواتيها صور فنية وفنون بديعية في غير إسراف، ومن ذلك قوله في أبي حسّان الزيادي[2]: [البسيط]

عينـيَّ لا تتهلـلْ منكما الـدِّرَرُ ... وحالِفا النـومَ لا يُقـذيكما السـهرُ

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص١٤٨٨.

(٢) هو الحسن بن عثمان بن حماد، عالم، ولاه المتوكل قضاء الجانب الشرقي من بغداد، سنة ٢٤١هـ، وتوفي في العام التالي.

ويا همومي ابتغي مأوىً سوى خلدي	فلن يضمّك مني اليوم محتضَرُ
عفّت على كلّ جرمٍ أجرمتْ وجَنَتْ	أوائلَ الدهر أحداثٌ له أُخَرُ
يا دهرنَا كلُّ جرمٍ أنت مجرمهُ	بعد اجتياح أبي حسانَ مغتفَرُ
أصاب سهمُك منهُ شرَّ من حَمَلَتْ	أنثى ومن حازَهُ في صلبهِ ذَكَرُ
لما ثوى عافَ بطنُ الأرضِ جيفتَهُ	لكنّ حَوْباءهُ ارتاحتْ لها سقرُ
فهذه رَهِبتْ من أن يحلّ بها	أنْ لا يجود على غَضْرائها المطرُ
وهذه فَرحتْ واستبشرتْ ثقةً	بأن سيُضعَف منها الحر والسُّعرُ[1].

نلاحظ أن لغة القصيدة تدل على سعة معجم ابن الرومي اللغوي، فهو يمتلك ثروة هائلة، رفدتها ثقافته الواسعة، لكن هذه اللغة لا تميل إلى التوعر أو الإغراب، بل تعمد إلى الحجاج والجدل والاستدلال العقلي والبرهنة دون أن تخرج من الشاعرية، فهذا هو الدهر يجتاح أبا حسان بأحد سهامه فيقضي عليه، وأبو حسان هذا هو شر الناس، لدرجة أن بطن الأرض عاف جيفته، بيد أن سقر ارتاحت لاستبشارها بمضاعفة حرها نظراً لشدة ذنوبه، بينما خشيت الأرض أن لا يصيبها المطر لأنه دفن فيها.

وبصورة عامة "لغة ابن الرومي موجزة محكمة وألفاظه كثيرة، ولكن أسلوبه عامة سهل وعربيته كثيرة الشبه بالعربية الأدبية في هذه الأيام"[2]. مع أنه كان على قدر من الإتيان بالغريب، وهو "وإن لم تستعبده التعبيرات غير المألوفة تحتوي قصائده على قدر كبير منها، تضم ألفاظاً غير مذكورة في المعاجم: أسماء وأفعالاً. ويستعمل قليلاً من الألفاظ الفارسية التي ربما كانت قد صارت جزءاً من العربية في بغداد إذ ذاك"[3].

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص٩٥٧. والحوباء: النفس، والغضراء: الأرض الطيبة.

(2) جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ص٨٧.

(3) نفسه، ص٨٧.

وما لغته في قصائده التي تتحدث عن فاعلية الدهر إلا جزء من لغته العامة في سائر شعره، فهي ترتفع وتهبط، ويتضخم معجمها لتصل إلى مجمل الألفاظ التي تدل على الدهر وفاعليته، سواء منها ما تعلق بالقدرة الغيبية كالدهر والأبد والأمد والقدر والقضاء والسرمد... أو ما يتعلق بالبُعد الزمني كالزمن والزمان والوقت والأيام والليالي والسنين... أو ما يتعلق بالموت كالمنية والمنون والنوائب والرزايا والمصائب.. أو ما يتعلق بالإنسان من انعكاس لمظاهر الزمن كالشيب والهرم والشيخوخة...

ويعزو بعض الباحثين تفاوت لغته، وبالتالي تفاوت درجات أشعاره إلى أنه كان "لا يعود إلى أشعاره بتنقيح ولا تهذيب، وكان إذا نظم أكثر وامتد نفسه امتداداً بعيداً. فكان طبيعياً أن يكون في أشعاره ما يهبط درجات عما حوله، ففيها المصقول وغير المصقول، وفيها ما يرتفع إلى الأفق الأعلى وما يدنو إلى الآفاق الدنيا"(١).

مناشط أسلوبية

١. التكرار

عُرف التكرار في البلاغة العربية على أنه تكرار اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد، ولم يقتصر بعضهم على اللفظ بل تجاوزه إلى تكرار المعنى، فمنهم من قال: التكرار قسمان: أحدهما في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى دون اللفظ، وذلك كقولنا: أطعني ولا تعصني(٢).

وتكرار المعنى واضح جليّ في شعره، ولا سيما في المراثي التي يكرر فيها المعاني التي تصب في حتمية الموت، والسقيا للميت، وحث العينين على البكاء عليه.

---

(١) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص٣٢٤.

(٢) الحلبي، ابن الأثير، جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٠، ص٢٥٧.

وتكرار اللفظ والمعنى نستطيع أن نعدّه ظاهرة في شعر ابن الرومي سواء أكان ذلك في مراثيه أم غيرها، وغالباً ما يدخل هذا التكرار في نسيج بنية القصيدة ليدل على أهمية المكرر، وتأكيد المعنى باللفظ، والتهويل، والإحاطة، والشمول، والتعظيم وغيرها.

فعلى مستوى البيت الواحد نجده يكرر اللفظة ذات الفاعلية في أداء المعنى، فانظر إليه يكرر كلمة الدهر في قوله: [المنسرح]

يـا حاسـدي لا خلـوتَ مـن حسدٍ حظُّـكَ منـه ألـيمُ إمـضاضه

أعتَبنـي الـدَّهرُ بعـدَ معتبِـهِ فغاضِـبِ الـدَّهرَ فـيَّ أو راضِـه[1].

فتكرار كلمة الدهر في البيت الثاني لم يأتِ عبثاً، وإنما جاء متساوقاً مع ما أسـند إليـه، ففي الشطر الأول تبدو فاعلية الدهر في الأنا من خلال إسناد الفعل الماضي (أعتبني) له، وهـو فعل يدل على التحقق، تحقق فاعلية الدهر في الشاعر، في حين أسند له فعل الأمر "غاضِبْ" في الشطر الثاني للدلالة على فاعلية الآخر في الدهر، وللدلالة على الاستجابة في الشطر الثاني لمـا انبنى عليه الشطر الأول.

ومن ذلك أيضاً قوله: [الطويل]

تجنَّى عليكَ الدْهرُ ذنبـاً فلـمْ يجـدْ لكَ الدهرُ ذنباً غيـر أنَّـكَ ماجـدُ[2]

فنلاحظ أن البيت يقوم على جملتين محوريتين الثانية نتيجة للأولى، وهي طريقة أسلوبية رأيناها في التكرار في البيت السابق تقوم على كسر التوقع، ففي الأولى، تجنى عليك الدهر ذنباً والنتيجة: لم يجد لك الدهر ذنباً، ليعقب ذلك الغاية التي يريد أن يصل إليها الشاعر وهي: "أنك

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص١٣٧٨.

(2) نفسه، ج٢، ص٧٣٢.

ماجد" وانظر إليه أيضاً يكرر كلمة "يوم" وكلمة "زمن" يقول: [الكامل]

يـــــومٌ يبكّينــــــا وآونــــــــةً ـــــ يـــــومٌ يبكّينـــــا عليــــــه غَـــدُهْ

نبكـــي علـــى زمـــن ومـــنْ زمـــنٍ ـــــ فبكاؤنـــــا موصـــــولةٌ مُـــــدَدُهْ[1]

فاليوم في الشطر الأول من البيت الأول هو صاحب الفاعلية في الناس، في حين أنه في الشطر الثاني مستلب من الغد الذي يتولى الفاعلية للدلالة على الفاعلية المطلقة للـزمن ماضـيه وحاضره ومستقبله، وفي البيت الثاني تتكرر كلمة "زمن" ولكن في مـدلولين مختلفـين، الأول: البكاء على الزمن بمعنى الحرص على الحياة، والآخر البكاء من الزمن بمعنـى الـشكوى مـن فاعليته.

كما نلاحظ تكرر البكاء ليخوض غمار كل شطر:

يُبَكِّينا ← يُبَكّينا

نبكي ← فبكاؤنا

وتكون النتيجة: فبكاؤنا موصولة مدده.

ولنرَ كيف يتخذ الشيب فاعليته أيضاً على مستوى البيت والبيتين فقط:

[البسيط]

أرى المُفَنِّـــدَ يَنْهـــانِي ويـــأمُرُني ـــــ بقوله اســتحْيِ إنّ الــشيبَ قـد حانـا

الآن حـــين أجَـــدَّ الـــشيبُ يَطلبُنـــي ـــــ أبـــادرُ الـــشَّيبَ باللـــذّاتِ عجلانـــا[2]

فالشيب في البيت الأول هو المفند الذي يأمر وينهى لأن له فاعلية تتطلب مثول صاحبه فيها، وهي فاعلية يلخصها الفعل "استحي" ليأتي البيت الثاني كاشفاً عن عملية الهروب العكسي،

---

(1) ابن الرومي، ديوانه ، ج٢، ص٦٦٠، والمفند: من أسماء الدهر

(2) نفسه ، ج٦، ص٢٤٤٠.

ففي قوله: "أجدّ الشيب يطلبني" نتوقع الامتثال للفعل "استحي" ولكن النتيجة هنا عكسية فهو: يبادر الشيب باللذات، وكأن هذه المبادرة استراق لما يخشى عليه من النفاد.

هذا على مستوى البيت والبيتين، والأمثلة على ذلك كثيرة، فإذا ما نظرنا إلى التكرار على مستوى القصيدة أو المقطوعة، نجد ذلك أيضاً بصورة لافتة، ففي قصيدة "رثاء البصرة"[1] نجد التكرار يشكل ظاهرة أسلوبية لها دور محوري في بناء القصيدة ككل، وكذا في العديد من القصائد، ولا سيما تلك التي تدخل في موضوع دراستنا، فانظر إلى فاعلية الدهر كيف تتشكل عبر تكرار الفعل (مات) في قصيدة[2] قالها يرثي بها أبا الحسين إسحاق بن إبراهيم بن يزيد يقول: [مجزوء الخفيف]

كلُّ نفسٍ لِمَوْقِتٍ ... ليسَ حيٌّ بِمُفْلِتِ
ماتَ إسحاقُ فاستمع ... نعْيَهُ ثمَّ أخْبِتِ
مات إسحاق فاستمع ... لثناهُ وأنْصِتِ
مات من راح واغتدى ... ذكرُهُ غيرَ ميِّتِ
مات من كان للحقا ... ئق عينَ المثبِّتِ
مات من كان للأبَا ... طِيلِ عينَ المشتِّتِ
لاَ بِوَهْمٍ مُرَجَّمٍ ... بل بِفَهْمٍ مُنَكِّتِ
مات من كان شاملاً ... بالحيا كلَّ مُسْنِتِ
مات من لم نجدْ له ... وادياً غيرَ مُنبِتِ

(1) انظر القصيدة في الديوان، ج٦، ص٢٣٧٨- ٢٣٨٢.
(2) انظر نفسه ، ج ١، ص ٣٧٣

مـــات مـــن لـــم نجـــدْ لـــــه جَـــــــدلاً غيـــــــرَ مُـــــسْكِتِ

فبعد أن يفتتح قصيدته بهذه الحكمة القارة في أدبنا العربي[1]، والمنصوص عليهـا فـي القرآن الكريم[2]، نجده يصدر خمسة أبيات متتالية بالفعل (مات)، ثم يأتي بالنفي(لا) في البيـت التالي، ليعقبه بثلاثة أبيات أيضا، يصدرها بالفعل(مات)، ثم يأتي بالنداء (يا)، معبرا عن عمـق الفجيعة بتكرار الأصوات (ما/ت لا ما/ت يا/ يا):

يـــا أخــي يـــا أبـــا الحُـــسَيْـــــــــن صَـــــرِيخَ المـــــصوِّتِ

والملاحظ في هذا التكرار تكرار الشطر الأول كاملا في البيتين الثاني والثالـث، بادئـا بجمل خبرية (مات إسحاق) تعقبها جمل طلبية مبنية على السابقة (فاستمع)، وكرر الشطر الأول من البيتين التاسع والعاشر في جمل خبرية تامة لإثبات الخبر المتعـارف عليـه مـن صـفات المتوفى.

ونلاحظ غلبة تكرار (من) الاسم الموصول الدال على صاحبه (إسحاق)، وهو اسم لا بد له من صلة، لتكون الصلة هي تلك الشواهد الدالة على أفعاله، ليقفل هذه التكرارات في البيـت الحادي عشر بكنية المتوفى(أبي الحسين) مصحوبة بالنداء (يا) بما فيها من صراخ وتفجع، تدل عليه الكلمتان الأخيرتان(صريخ المصوّت).

وبعد أن يصف الشاعر أحواله بعد فراق المرثي في الأبيـات التاليـة؛ ينبـري الـدهر للمواجهة، وهي مواجهة ألفناها في فاعلية الدهر في الشاعر عبر فجعه بمن يحب، فانظر إليـه في نهاية القصيدة يكرر مفردة الدهر مخاطبا : [الخفيف]

قلـــــتُ للـــــــدهر إذ أصَـــــا بـــــك أخطــــأتَ فاكفِــــتِ

---

[1] انظر عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص٦٠: فَمَن لَم يَمُت في اليَومِ لا بُدَّ أَنَّهُ سَيَعلَقُهُ حَبلُ المَنيَّةِ في غَدِ

[2] الآية ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ﴾ آل عمران: ١٨٥

وتكـــــــذَّبْتَ فـــــي اعتــــذَا	رك فاصـــــــــدُقْ أو اصْـــــمت
قــــد لعمـــــري كبـــتَّ نَفْــــ	سَــــكَ يـــا دهْـــرُ فاكبِــــت
خبِســـتَ يـــا دهــــرُ بعـــدَهُ	فـــاحْيَ إن شـــئتَ أو مُـــت
واجْتَثَثْــــتَ الــــذَكَاءَ والـــــ	ـــخير مـــن خيــرِ مَنْبِــت
كـــان مَحْيَـــاهُ فيـــكَ أفــــ	ــضَل حِـــينٍ ومَوْقِـــت[1]

فالملاحظ في مخاطبته الدهر هنا، أن الخطاب جاء مبنيا على نتائج الفاعلية السابقة بموت أبي الحسين:

قلت للدهر ← أصابك// موت أبي الحسين

قلت للدهر ← أخطأتَ// في قتل أبي الحسين

قلت للدهر ← تكذبت// في اعتذارك عن موت أبي الحسين

ثم يصف فاعلية الدهر في أبي الحسين بأنها مصيبة للدهر نفسه:

كبتَّ نفسكَ ← يا دهر ← فاكبتِ

خبُثتَ ← يا دهر ← فاحيَ/ أو متِ

ويلاحظ أن القصيدة بنيت على تكرار الفكرة أيضا، عبر ألفاظ ربطت بين مطلعها وخاتمتها:

كـــــلُّ نفــــسٍ لِمَوْقِـــــتِ	لـــــيسَ حَـــــيٌّ بِمُفْلِــــتِ
كـــان مَحْيَـــاهُ فيـــكَ أفــــ	ــضَل حِـــينٍ ومَوْقِـــت

[1] ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٣٧٣.

كان هذا أنموذجا للتكرار على مستوى القصيدة، فيما يختص بفكرة الدهر، والنماذج على ذلك كثيرة في شعره، كما هو الحال في قصيدته المطولة في رثاء المغنية بستان[1]، وقصيدته في مدح عبيدالله بن طاهر، التي مطلعها: [الوافر]

صبا من شابَ مفرقُهُ تصابي وإن طلب الصبا والقلبُ صابي[2]

إذ كان يعمد إلى تكرار بعض العبارات الجاهزة، مثل : (يذكّرني الشباب......).

وكذا في قصيدته في رثاء البصرة التي تزخر بنماذج تكرارية ، كلها تضج بفاعلية الموت التي جلبها الزنج للبصرة، وأحدثها فعل التغيير الزمني الذي غالباً ما يكون البشر أدواته.

ولمّا كان التكرار في حقيقته إلحاحاً "على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[3]، فإن ابن الرومي قد لجأ إليه في غير موضع، وأحياناً في كلمات بعينها كتكراره للكلمات "سوءة سوءة" و "ضلةً ضلةً".

وكثيرا ما كان يعمد إلى تكرار الشطر الأول من مجموعة أبيات ، كما هو الحال في قوله: [الطويل]

ويا عَجَباً والدهرُ جمٌّ عجيبُهُ أيُسْكِرُ ماءٌ حين لا تُسكِرُ الخمرُ

ويا عجَباً والدهرُ جمٌّ عجيبهُ أيُنْبِتُ طَلٌّ حين لا يُنبِت القَطرُ

ويا عجباً والدهرُ جمٌّ عجيبهُ أيُقمِرُ نَجْمٌ حين لا يُقمِرُ البدرُ

---

(1) ابن الرومي، ج ٣ ، ص ٩١٨.

(2) نفسه، ج ١ ، ص٢٥٥ .

(3) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ص٢٧٦.

ويا عجباً والدهرُ جمٌّ عجيبةُ أَتَبْهَرُ نار حين لا يَبْهر الفجرُ[1]

إن هذا التكرار يعدّ تكراراً نسقياً لشطر كامل أربع مرات، ومن ثم هو تكرار لأسلوب الاستفهام في بداية الشطر الثاني مقروناً بتكرار المضارع، للدلالة على فاعلية الدهر العجيبة في هذا الكون الفسيح.

وبعد؛ فهذه نماذج للوقوف على آفاق التكرار في شعره، ولا سيما المتعلق منه بدراستنا في الدهر وفاعليته، وبقراءة فاحصة للديوان يتبين أن التكرار يشكل ظاهرة تستحق الوقوف والدرس، خاصة فيما يتعلق بأثرها الإيقاعي.

٢. البديع:

تضاربت آراء النقاد والدارسين في مدى استخدام ابن الرومي للمحسنات البديعية، فيرى شوقي ضيف أنه يكثر من استخدام الجناس دون الطباق الذي برع فيه البحتري[2]، ويرى محمد زغلول سلام "أن ابن الرومي لا يذهب مذهب أبي تمام في اتخاذ البديع طريقة فنية للتعبير عن معانيه، ولا يوغل إيغاله في اقتناص المعاني وكدّ الذهن وراءها، ولا تحس في شعره مدى الجهد في البناء والصياغة، كذلك هو لا يذهب مذهب البحتري في طريقة العرب والميل إلى الصياغة السهلة والبناء العربي الديباجة، دون حاجة إلى إسراف في استخدام البديع، فشعر ابن الرومي نسيج وحده"[3].

---

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص١١٢٢.

(٢) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢١٥.

(٣) سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف، مصر، ص٥٠٢.

ويرى علي شلق أن ابن الرومي أكثر من الطباق الذي زخرت به قصائده، وأنه يشكل وجهاً من وجوه ثقافته اللغوية، ولأنه يعد اللفظة عالماً يستشف من داخله أبعاد الوجود[1]، في حين يرى عبد الحميد محمد جيده أن ابن الرومي استخدم الطباق استخداماً واسعاً خاصة في الهجاء[2].

وبقراءة فاحصة لديوان ابن الرومي يتبين لنا أنه أسرف في استخدام المحسنات البديعية ولا سيما الجناس والطباق، بل إننا لا نكاد نعثر على مقطوعة أو قصيدة إلا وتطفو على سطحها هذه المحسنات، وبعض مقطعاته كانت تتكئ اتكاء واضحاً وشاملاً على هذه المحسنات.

وفي شعره المبني على محور الدهر نجد أيضاً هذين اللونين البديعيين يتفاعلان مع بنية النص، ويندغمان مع الأطر الموضوعية التي تتطلبها فاعلية الدهر، فانظر إليه كيف يوظف الطباق: [البسيط]

ما عامل الدهرَ في إقباله أحدٌ … إلا اشترى منه إقبالاً بإدبارِ[3]

فقد طابق بين الإقبال والإدبار، ولنلاحظ أيضاً أن ذلك جاء في إطار أسلوب الحصر، وهو إطار تشيع فيه المحسنات في شعره.

ويقول في موقع آخر: [الوافر]

عزاؤك عن شباب نالَ منه … زمانٌ فيه لينٌ واعتزامُ

فقَبْلكَ قام أقوامٌ قُعودٌ … لريب الدهر أو قعد القيامُ[4]

فانظر إليه كيف قابل بين: قام قعود ــ قعد القيام، ويقول: [البسيط]

---

(1) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص٣٥٤.

(2) جيدة، عبد الحميد، الهجاء عند ابن الرومي، ص٣٦٤.

(3) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص١٠٢٥.

(4) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٢٨٣.

كم هابطٍ صاعدٌ مـن بعـد هَبْطتـه وغائرٍ منجِدٌ مـن بعـد مـا غـارا

قد يخفض الدهرُ من حـرٍّ ليرفعـه طوراً وطوراً وكان الدهر أطـوارا[1]

إذ طابق بين (هابط، صاعد) و (غائر، منجد) في البيت الأول، كما طابق بين "يخفض ويرفع" في البيت الثاني مسنداً فاعلية الخفض والرفع للدهر.

ويقول: [الطويل]

لعبتُ بأولى الدهر فاغْتَـال شِـرَّتي بأخرى حَقُـودٍ والجـرائمُ تُحْقَـدُ[2]

إذ طابق بين (أولى) و (أخرى)، وهو يكني بأولى الدهر عن أيام الشباب، في حين يقصد بالأخرى الحقود مرحلة الشيب.

ويقول في قصيدة أخرى: [الطويل]

رأيـتُ طويـلَ العُمْـرِ مثـلَ قـصيرهِ إذا كـان مُفْـضاه إلـى غايـةٍ تُـؤمْ

تُضَعْـضِعُهُ الأوقـاتُ وهْـي بقـاؤهُ وتغتاله الأقـواتُ وهْـي لـه طُعـمْ[3]

فقد طابق بين طويل- قصير في إشارة إلى فاعلية الزمن التي تجعل عمر الإنسان طال أم قصر منتهيا إلى الغاية نفسها وهي الموت، وكذا فإن الأوقات التي تمثل الزمن العمري للإنسان هي ذاتها التي تضعضعه، وتفترس حياته، كما أن الأقوات التي هي أساس في بناء حياته تبادر إلى اغتياله وتسلبه صحته.

وأمثلة ذلك كثيرة جداً في قصائده المختلفة.

---

(1) نفسه، ج٣، ص١٠١١.

(2) نفسه ، ج٢، ص٥٨٨.

(3) نفسه ، ج٦، ص٢٣٠٢.

أما الجناس فقد استثمره ابن الرومي بشكل واسع في مختلف قصائده ومقطوعاتـه، بـل أسرف أحياناً في استعماله، وكان له أثر في البناء الموسيقي فضلاً عن البناء اللغوي، وبهذا فإن ما قاله العقاد بسلامة شعر ابن الرومي من لعب الجناس اللفظي والمحسنات المموهـة[1]، يعـدّ قولاً غريباً لا تدعمه قراءة سريعة لديوانه أو لإحدى قصائده، اللهم إلا إذا قصد العقاد غير مـا يفهم من ظاهر كلامه.

ومن الأمثلة على الجناس في شعره، قوله في قصيدته الرثائية الدالية: [الطويل]

فَيَالَـكِ مـن نَفْـسٍ تَـسَاقَط أنْفُـساً تـساقط درٌّ مـن نِظَـام بـلا عقـدِ[2]

فقد جانس بين كلمتي (تساقَطُ) و (تساقط).

ومن أمثلة الجناس التام أيضاً قوله في الناقة: [الخفيف]

وفـلاةٍ قطعتُهـا بفَـلاةٍ كاللِّيـاحِ الملمَّـع الأزلام[3]

فقد جانس بين "فلاة" الأولى وقصد بها الصحراء و"فلاة" الأخرى وقصد بها الناقة:

وقال: [البسيط]

للسُّود في السودِ آثـارٌ تـركن بهـا وقعاً من البيض يثني أعينَ البيضِ[4]

فقد جانس بين السود بمعنى الليالي، والسود بمعنى الشعر الأسود، وجانس بين (البيض) بمعنى الشعر الأبيض والبيض بمعنى الغواني.

هذه نماذج على الجناس التام في شعره، إلا أن هناك أنواعاً أخرى من الجنـاس منهـا الجناس الصرفي أو ما يسمى (التدويم) وهو "تكرار النماذج الجزئية بشكل متتـابع أو متـراوح

---

(1) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته وشعره، ص٢٧٩.

(2) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٦٢٥.

(3) نفسه، ج٦، ص٢٣٧٠.

(4) نفسه، ج٤، ص١٤١٩.

بغية الوصول إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي"[1]، وهذا التدويم قد يكون نمطاً لتكرار صورة اشتقاقية صرفية، وذلك كتدويمه لصيغة اسم المفعول في قصيدة عدة أبياتها سبعة وعشرون بيتاً، إذ كرر هذه الصيغة أربعاً وأربعين مرة، ووقع ذلك الجناس مقروناً بالطباق في معظم أبياتها، وهي إحدى قصائده الدهرية، ومنها: [المتقارب]

سليمُ الزمان كمنكوبِه ... وموفورُهُ مثلُ محروبِه

وممنوحُهُ مثلُ ممنوعِه ... ومكسوُّهُ مثلُ مسلوبِه

ومحبوبُهُ رَهْنُ مكروهِه ... ومكروهُهُ رهنُ محبوبِه

ومأمونُهُ تحت محذورِه ... ومرجوُّهُ تحت مرهوبِه

وريبُ الزمان غداً كائنٌ ... وغالبُهُ مثلُ مغلوبِه

فلا تهربنَّ إلى ذِلَّةٍ ... ذليلُ الزمانِ كمنكوبِه[2]

ولنلاحظ الدور الإيقاعي الذي أضفاه التدويم على القصيدة، كما لا ننسى الدور الذي أضفاه الطباق على تعميق الإحساس بفواجع الزمن.

وأمثلة هذا اللون في شعره كثيرة ومن ذلك قوله مكرراً صيغة اسم الفاعل:

[المنسرح]

الواحدُ الماجدُ الذي عَدِمَ الـ ... ـمِثْلَ فلمْ يلقَ ماجداً عشره

الوارثُ المجدَ كلَّ أصيدَ لا ... يدفع تيجانه ولا سُرُرَه

القائل الفاعل المُوارعَ لا ... يشكو العلى بخله ولا حَصره

المانح السائل الرغائبَ والـ ... ـغائل مِسبارَ كلِّ من سَبره[1]

---

(1) فضل، صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، عدد تموز، ١٩٨١، ص٢١١.

(2) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٢٦٤.

وهناك نوع من الجناس يسمى الجناس الناقص وقد برع فيه ابن الرومي ووظفه في إطار استقصاء المعنى، كما وظفه لخدمة الإطار الإيقاعي، ومثال ذلك قوله:

[البسيط]

بان الشباب ونِعْم الصاحبُ الغادِي ... وكان ما شئتَ من أنس وإسعادِ

بان الشباب حميداً ما ذممتُ له ... عهداً ولا ذُمَّ ما زودتُ من زادِ

وكان واللهوُ مقرونين في قَرَنٍ ... فانبتَّ حبلُهُما مني لميعادِ

وقد تخايلتُ في سرباله عُصُراً ... أعود فيه من اللذات أعيادي

إذ للشباب حِبالاتٌ أصيدُ بها ... وغِرَّةٌ تدَّري وحشي لمصطادي

أُصبي الفتاة وتُصبيني الفتاةُ به ... كلا الحبيبين منقاد لمنقادِ[2]

نراه في هذه الأبيات يستخدم مجموعة من المجانسات الناقصة؛ كما في قوله في البيت الأول (بان- كان) وكذا في البيت الثاني بين (ذممت، ذم) و (زودن، زاد) وقوله (أصبي- تصبيني) وكذا في (إسعادِ، ميعادِ) في نهاية البيتين الأول والثالث.

ويقول في موقع آخر: [البسيط]

وعيَّرتني بشيب الرأس ضاحكةً ... مِن ضاحكٍ فيه أبكاني وأَضْحَكَ بي[3]

إذ جانس بين ضاحكة وهي المرأة وضاحك وهو الشيب، والأمثلة على الجناس في شعره كثيرة ليس هنا المجال لحصرها، بيد أني عمدت إلى بعض الأمثلة التي نلمس فيها دوراً للدهر وفاعليته.

---

(1) السابق، ج٣، ص٩٣٩، الموارع من الموارعة وتعني المشاورة والمنطق، الحصر: البخل والعي ، والغائل: الممتحن والمجرب ويعني: أنه يعطي من سأله، ويرد كيد من حاول القدح به.

(2) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٦٧٠.

(3) نفسه، ج١، ص١٩٠.

رابعاً: الموسيقى والإيقاع

الموسيقى حدّ الشعر، وهي المقوّم الرئيس الذي يفصله عن النثر، وقد أدرك ذلك القدماء، فاهتموا بالتنغيم والإنشاد، ووقفوا على الإطار الموسيقي المنبثق من الوزن العروضي، والإيقاع المتجلي في القوافي الداخلية والخارجية.

ولا ينكر باحث أن الموسيقى هي إحدى تجليات الوزن، والوزن هو حدّ الشعر عند العربي القديم[1]، لا تقوم القصيدة إلا به، ولا يجتلب سمع المتلقي إلا من خلال انتظام إيقاعاته، واسترسالها وصولاً إلى القافية التي تشكل ذروة الإيقاع ومنتهاه، والتي تعد لدى الشاعر محطة الوقف الأولى، ولدى السامع محطة الجذب الأولى التي تريح الأذن، فتنسدل في الحواس طالبة المزيد.

وجماليات الشعر كثيرة، وروحه الموسيقى، وهي التي تقربه إلى نفوسنا بما "فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها"[2].

ولما كانت الموسيقى في القصيدة ذات طابع واحد، فهي ذات دور كبير في بناء القصيدة عموماً، إذ لكل قصيدة إطارها الموسيقي العام، متجلياً في الوزن والقافية، والخاص متجلياً بالإيقاع الداخلي، وهذا الإطار هو الركيزة الأولى في أعمدة بناء القصيدة العربية.

ونظراً لأهمية الموسيقى، فإنني سأتناولها في ديوان ابن الرومي من ثلاثة جوانب هي: البحور والقوافي والإيقاع الداخلي مستجلياً في ذلك الدور الموسيقي في بناء الأبيات والمقطعات والقصائد التي هي موضوع بحثنا:

١- البحور:

---

(١) ابن رشيق، أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ص١٣٤.

(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ، مكتبة الإنجلو المصرية، ط٥، د.ت ، ص٨-٩.

كنت قد وقفت في بداية هذا الفصل على دراسة إحصائية لورود كلمة الدهر ومتعلقاتها في شعر ابن الرومي، وذلك للوقوف على حجم الظاهرة، وبالتالي تتبعها وتحليلها في شعره.

ولما كان ديوان ابن الرومي من أضخم الدواوين في الأدب العربي على الإطلاق، ارتأيت بدءاً، أن أقف على بيان إحصائي بالبحور الشعرية التي استعملها، وحجم ذلك الاستعمال وكيفيته، لعل ذلك يقرب إلى أذهاننا موسيقى شعره، وفيما إذا كانت هناك موسيقى خاصة لقصائده ومقطعاته التي يعد الدهر محوراً من محاورها.

وإليكم الجدول الآتي مرتباً فيه البحور حسب نسبة الاستعمال من الأعلى إلى الأدنى:

المتسلسل	البحر	عدد الأبيات	المتسلسل	البحر	عدد الأبيات	المتسلسل	البحر	عدد الأبيات
١.	الطويل	٦١٨٣	٦.	الوافر	١٨٤٢	١١.	الهزج	٣١٥
٢.	الخفيف	٥٣٨٠	٧.	السريع	١٨١٢	١٢.	المجتث	٢٦٢
٣.	الكامل	٣٧٦٥	٨.	المتقارب	١١٨٠	١٣.	المديد	٥٥
٤.	البسيط	٣٢٧٠	٩.	الرجز	٩٨٤			
٥.	المنسرح	٢٥٣٦	١٠.	الرمل	٧٠٥			

إنّ أول ما يلمسه القارئ للجدول السابق هو غياب ثلاثة بحور هي المحدث والمقتضب والمضارع، فأما الأول فغيابه مستغرب لدى شاعر مثل ابن الرومي عرف في كثير من مقطعاته بخفة الموسيقى وانسياب إيقاعها وسلاسة أوزانها، في حين كان غياب المقتضب والمضارع أمراً لا غرابة فيه، وذلك لقلّة ما ورد عليهما من النظم في الشعر العربي، وكذا يمكن أن يُقال في المجتث، مع أنه نظم عليه مئتين واثنين وستين بيتاً، ومما يلفت الأنظار أيضاً هو ضحالة ما

نظمه على البحر المديد، إذ إنَّ خمسة وخمسين بيتاً هي نسبة ضئيلة جداً بالنسبة لـديوان بهـذا الحجم.

ولعل من غير المستغرب أن نجد أكثر نظمه ينصب في ثلاثة البحور التي انسرب فيهـا معظم الشعر العربي القديم وهي الطويل والبسيط والكامل، وهي بحور عزا عز الدين إسـماعيل انتشارها في العصر العباسي إلى النزعة الخطابية التي سادت جانباً من الشعر العباسي، وخاصة في غرض المدح حيث يقف الشعراء بين يدي ممدوحيهم، ويباشرون قصائدهم بخطابيـة مـن الطراز الأول[1]، وهو كلام قد نقبل به عن شاعر آخر، غير أننا لا نقبل مثل ذلك عـن شـاعر كان الأكثر قرباً من نفسه، والأكثر بعداً عن الجلبة والخطاب الرنان في شعره، فـضلاً عـن أن كثيراً مما كتبه على هذه البحور الثلاثة لم يكن في المدح، بل كان في أغراض أخرى.

وأما البحر الخفيف فقد حلّ ثانياً في ديوانه بعد الطويل وقبل الكامل والبسيط، ونظم عليه في مختلف الأغراض أيضاً.

كما يلاحظ كثرة ما نظمه على المنسرح، الذي تجاوز ما نظمه في بحور أكثر شـيوعاً في الشعر العربي القديم مثل الوافر والرجز والمتقارب.

وباستقصاء مفردة الدهر ومتعلقاتها نجد من الإنصاف أن نقول: إنها جاءت في مختلـف البحور التي نظم عليها ابن الرومي، وإنها لم تقتصر على بحور دون أُخرى، مما يعني لنا تناغم هذه المفردة ومتعلقاتها مع مختلف الإيقاعات التي كتبها الشاعر، وبالتالي انعكـاس ذلـك علـى انشغال الأذن الموسيقية العامة بفاعلية هذه الكلمة واندغامها في الوجدان الموسيقي للشاعر.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفن، ص٤١٥.

وفيما يتعلق بالبحور المجزوءة فقد كان استخدامها أيضاً من الظواهر اللافتة في الشعر العباسي[1]، وقد استخدم ابن الرومي كثيراً من المجزوءات ولا سيما في مقطوعاته وقصائده في الهجاء والسخرية وخفة الظرف، وفي نظرة استقصائية لاستخدام المجزوءات في شعره نجده يستخدم مجزوء الكامل ألفاً وتسعةً وثمانين بيتاً، ومجزوء الرمل ستمئة وتسعة وعشرين بيتاً، ومجزوء الخفيف مئتين وسبعة عشر بيتاً، ومجزوء الرجز سبعة وثمانين بيتاً، وسبعين بيتاً لمجزوء الوافر، والمجزوءات الأخرى لم ينظم عليها ما يستحق الذكر.

ومما يستحق الوقوف هو نظمه على مخلع البسيط ما يربو على مئتي بيت في تسع عشرة قصيدة، وهو من البحور المستحدثة في العصر العباسي[2] كما يرى إبراهيم أنيس، في حين أراه ضارب الجذور في الشعر العربي وفي بائية عبيد بن الأبرص ما يثبت ذلك.

ومما يستحق الوقوف أيضاً نظمه في الرجز، فقد نظم على بحر الرجز تاماً كما أسلفنا، ونظم أيضاً على مجزوئه سبعة وثمانين بيتاً، كما نظم على مشطوره، وهو ما يسمى الأرجوزة وهي القصائد التي تكتب على مشطور بحر الرجز، و "في العصر العباسي استمرت الأرجوزة الطويلة ذات البناء المحكم، يقولها الشعراء مجاراة لهذا النمط الفني، أو إثباتاً لاقتدارهم عليه، بخاصة حين كان يظن بالشاعر المولد أن لا قدرة له عليه، ولكن بعيداً عن هذه القضية صار الرجز شكلاً شعرياً يستخدمه الشاعر وفي بعض الأحيان في الأغراض العامة، وفي مقطوعات يغلب عليها القصر، وقد جرده من كل مفردات المعجم الغريب وتراكيبه"[3].

وبالوقوف على أراجيز ابن الرومي نجد أنه استخدم الأرجوزة المحكمة الطويلة كما استخدم المقطوعة القصيرة ذات الألفاظ والتراكيب السهلة القريبة من اللغة الدارجة.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، في العصر العباسي، ص٤١٨.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص١٩٦.

(3) إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي، ص٢٩٣- ٢٩٤.

وتربو أراجيزه على ثمانين أرجوزة منها ما هو طويل ومنها ما هو قصير ومنها ما جاء على التمام أو المجزوء أو المشطور، مع أنني لا أميل إلى الفصل بين القصيد والرجز.

وكما هو الحال في البحور التامة نجد للدهر حضوراً فاعلاً في البحور المجزوءة، ممـــا يعني أن الدهر كان حاضراً في مجمل البحور التي استعملها ابن الرومي.

٢- القوافي:

عَدَّ القدماء القافية من أساسات الشعر فقرنوها بالوزن[١]، واستمر وجودها أساساً من أسس الشعر إلى أن ظهرت ثورة التجديد في العصر الحديث عبر أبواب الشعر المرسل، ومن ثم عبر ثورة شعر التفعيلة، ويعرفها إبراهيم أنيس على أنها مجموعة من الأصوات "تتكرر أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[٢].

وباستقراء ديوان ابن الرومي نجد اهتماماً لافتاً بالقوافي؛ إذا جاءت قوافيه على معظم حروف الهجاء، ومنها قواف نادرة الاستعمال في شعرنا العربي، ففي ديوانه "المؤلف من خمسماية قصيدة، أو مقطوعة، أو أبيات، ست عشرة قصيدة ثائية، وثمان تائيات، وخمس جيميات، وخمس خائيات، وأربع ذاليات، وست زائيات، وخمس شينيات، وأربع صاديات، وسبع ضاديات، وواحدة طائية، فلو قلبنا دواوين الشعر العربي لما وقعنا على شاعر يكثر من مثل هذه القوافي الصعبة الجافية، وخاصة الثائيات، والخائيات، والشينيات، والذاليات"[٣].

وهو وإن عمد إلى الإغراب في بعض القوافي إلا أن شعره لا "تعييه القافية أو تضطرّه إلى غير ما يريد أن يقول. وإنّك لتقرأ شعره فيخيّل إليك أنه يتناول الألفاظ ويقسرها قسراً على إعطاء المعاني التي يقصد إلى تبنّيها والعبارة عنها"[٤].

---

(١) ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٦٣، ص١٧، وانظر كذلك ابن رشيق، العمدة، ج١، ص١٥١.

(٢) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

(٣) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص٣٥٣.

(٤) المازني، حصاد الهشيم، ص٣٥٩.

بيد أن دراسة فاحصة تجد أنه كان يتعمد أحياناً الخوض في حوشي القوافي وغريبها، وليس أدل على ذلك من قوله لممدوحه في إحدى قصائده معتذراً عن سلوك القوافي والأوزان السهلة. [الخفيف]

وابسُطِ العذرَ في ارتخاص القوافي واتّباعي سهولةَ الأوزان[1]

فهو في التماسه العذر هنا إنما يتحدث عن الكثرة التي يبسط فيها قوافيه وأوزانه، فالعذر لا يكون إلا لقلة.

ولعل من المناسب هنا الاستدلال بقصيدته الصادية التي مطلعها: [الطويل]

رمَيْن فؤادي من عيون الوصاوصِ بلحظٍ له وقعٌ كوقع المشاقِصِ[2]

فنظرة واحدة على قوافي هذه القصيدة تبدي لنا حجم الإغراب في اختيار القافية.

ولما كانت قصائده التي تشتمل على ثيمة الدهر جاءَت على مختلف البحور، فإنها كذلك جاءت على مختلف القوافي، سواء أكانت في القوافي الشائعة أم القوافي النادرة.

٣- الإيقاع الداخلي:

كنا قد درسنا الموسيقى الخارجية المتولدة من البحور والقوافي، على أن هناك موسيقى داخلية لا تقل أهمية عن الخارجية، وإن كانت غير ظاهرة، فوراء "الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات"[3]، ولعلّ هذه الموسيقى الداخلية هي ما تميز شاعراً عن آخر وإن التقيا في البحر العروضي والقافية.

---

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٥٠٨.

(٢) نفسه، ج٤، ص١٣٦٦ والوصاوص: ثقوب في برقع المرأة تطل منها عيونها، والمشاقص: جمع مشقص وهو السهم عريض النصل.

(٣) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط ٢ ،١٩٦٦، ص٩٧.

ومما ينمي هذه الموسيقى ما تعارف عليه القدماء بالتصريع، وهو اتفاق العروض والضرب بالقافية، وهو شائع في قصائد ابن الرومي الطويلة، بيد أنه يختفي ويتلاشى في كثير من مقطعاته وقصائده القصيرة.

وهناك القوافي الداخلية، وهي أيضاً كثيرة في شعره، إذ تخلق حالة من التناظر الإيقاعي، وهو تناظر يحقق تناغماً وتناسباً على درجة عالية من الجمالية الموسيقية[1] التي تطرب لها الأذن.

وإليك النموذج الآتي لتتبين بعض ملامح الإيقاع الداخلي: [الطويل]

وكم صالَ بالأملاكِ وسْطَ جنودها ... وأخنى على أهلِ النُّبوّاتِ والحِكَمْ

وكم نعمةٍ أذوى وكم غبطةٍ طوى ... وكم سندٍ أهوى، وكم عُروةٍ فَصَمْ

وكم هدَّ من طَودٍ مُنيفٍ رِعَانُهُ ... وكم قضَّ من قَصْرٍ مُنيفٍ وكم وكمْ

أرى الدهرَ لا يبقى على حدثانه ... شعيبُ الأعالي جَهْوَرِيٌّ إذا بغمْ

جريءٌ على العُرمِ العوارمِ لا ينى ... كأن ذُعافَ السُّمِّ يشْفيهِ من قَرَمْ[2]

هذه أبيات من قصيدة في رثاء والدته، وللوقوف على الملاحظ الإيقاعية علينا التنبه لما يلي:

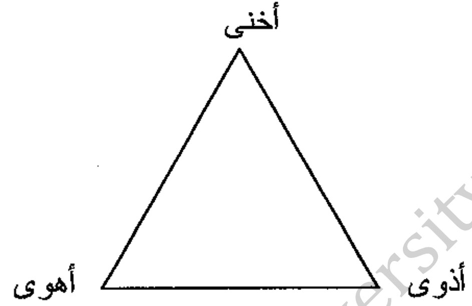
١. تكرار بعض الكلمات، إذ تكررت (كم) سبع مرات في ثلاثة أبيات، وتكررت أربع مرات في بيت واحد، وكان لها تأثير إيقاعي عميق نكاد نستشف منه عمق الحسرة والألم الذي يعتصر الشاعر.

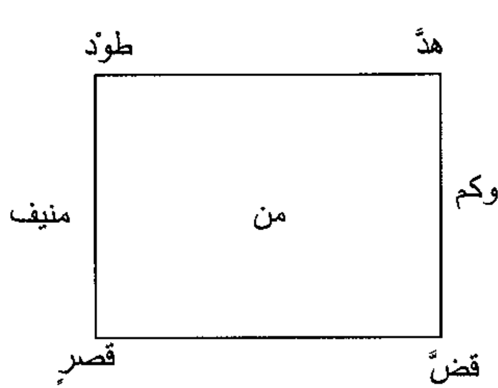
٢. تناظر بعض الصيغ المتوازية الأصوات إذ تعزز وقع التوقيع الداخلي للنغمة الموسيقية:

---

(١) مفتاح، محمد، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ص١٥١.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٣٠٤. وأخنى: أهلك، لا يني: لا يتباطأ، القرم: اشتداد الشهوة.





بقي أن نتذكر أن ضمير الغائب المقصود بهذه الفاعلية المتبدية في الأبيات يعود على الدهر.

كما يحاول اجتلاب الإيقاع الداخلي من خلال تكرار بعض الصيغ الصرفية، أو الجناس الاشتقاقي، أو التركيز على بعض الحروف ومن ذلك قوله في مقدمة مدح القاسم بن عبيد الله، وفي إطار حديثه عن القيان والخمرة: [السريع]

أبْشِرْ بفتْح لكَ مَفْتُوحِ ... مِنْ نَافح بالخيْرِ مَنفُوحِ

واشربْ على النرجِسِ مقْدُوحَةً ... في الكأسِ لم تُطْبَخْ بمَقْدُوحِ

كأنَّها بالمِسكِ مَجْدُوحَةٌ ... بلْ هِيَ مِسْكٌ غيرُ مَجْدُوحِ

بَيْنَ نَدامَى كلُّهُم جَامحٌ ... ليس عن الغَيِّ بمَكْبُوحِ

زِقَاقُهُمْ في الدار مَبْطُوحَةٌ ... وعُودُهُمْ ليس بِمَبْطُوحِ[1]

فهنا حسب حسين عطوان يستعين الشاعر بالحاء، على رسم الجو العام لمجالس القيان مُحدثاً إيقاعاً يشبه أصوات القيان المبحوحة في تلك المجالس، فضلاً عمّا أحدثه في أبياته من زحافات وعلل كثيرة لكي يُضفى عليها مزيداً من الخفّة والرشاقة[2].

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٥٥٩ وقوله: مقدوحة: متوهجه، والمجدوحة: الممزوجة.

(2) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧ ص٢٠٠.

وعلى الرغم من صحة ما قاله عطوان إلا أن تناوب حرفي الجيم والحاء في بعض الألفاظ مجدوحة، مجدوح، جامح، فضلاً عن إقحام الصيغ الاشتقاقية، أجد فيه شيئاً من الإسفاف لا داعي له، ومن مثل ذلك قوله: [الخفيف]

ذا مقـــالٍ موافـــقٍ لمقـــامٍ ومقـــامٍ موافـــقٍ لمقـــالِ[1]

فهذا القلب والاشتقاق وتعمد التلاعب بالكلمات يؤدي إلى تنافر الإيقاع لا إلى تناغمه.

وهذا لا يعني إسفاف الشاعر عموماً بولوجه مدخل الإيقاع الداخلي؛ فهو قد أبدع في الكثير وأخفق في القليل، وكثيراً ما كان تعامله مع بعض الكلمات المكررة بصور مختلفة انسيابياً مؤثراً ذا جمال إيقاعي خاص، انظر إلى ما يرويه أبو عثمان الناجم في خبر موته:

قال: دخلت على ابن الرومي في اليوم الذي توفي فيه فلما قمت للانصراف قال لي:

[الوافر]

أبـا عثمـان أنـت عميـدُ قومِـكْ وجـودُك للعـشيرةِ دونَ لَومِـكْ

تـزود مـن أخيـك فمـا أُراهُ يـراكَ ولا تـراهُ بعـد يومِـكْ[2]

فانظر إلى قوله: أراه- يراك- تراه، وتأمل وقع هذه الكلمات الانسيابي أثناء القراءة، كما تأمل البعد الشعوري الذي يوافق ذلك الإيقاع.

خامساً: الأغراض الشعرية

أشرنا سابقاً إلى طرق ابن الرومي مختلف بحور الشعر العربي تامها ومجزوءها، وكنا قد أشرنا من قبل إلى ضخامة إنتاجه، وهو إنتاج شمل جميع الأغراض الشعرية سواءً أكانت الأغراض الرئيسية في الشعر العربي أم الأغراض المتفرعة عنها، ومنها الأغراض المستحدثة.

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج٥، ص٢٠٢٧.

[2] المرزباني، معجم الشعراء، ص٢٦. وديوان ابن الرومي، ج٥، ص١٨٨٩.

١. المدح:

يحتل المدح موقعاً كبيراً في ديوانه، ومدائحه مشهودة بالطول، وهو طول نسبي في بعضها، ومفرط في بعضها الآخر، وغالباً ما تخرج المقدمة في مدحياته إلى غرض آخر، ولا سيما أن تلك المقدمات تكون مفرطة في الطول عادة.

"والصورة العامة لهذه المدائح هي الصورة العامة نفسها لقصيدة المديح العربية في عصره: معان جاهلية موروثة إلى جانب معانٍ إسلامية جديدة، إلا أنّ براعته تجلّت في معانيه المبتكرة، ومن الملاحظ أنه قصر مدائحه الطويلة على الوُلاة والوزراء والقادة، وقد كان يبالغ في الثّناء عليهم طمعاً في نيل مكافآتهم، وكثيراً ما كان يتملق ويتذلل لهم، أو يُقحم نفسه معهم فيمنح شعره حظاً من الإطراء، وكثيراً ما يُشبه ممدوحه بالنبات أو الحيوان أو الجماد، ويُغريه اسم الممدوح بتوليد معاني المديح، كما أنه يكرر معاني المديح وصوره"[١].

وكثيراً ما تفرع عن هذه المدحيات أغراض كالتهنئة، والاعتزاز والشكوى، ومنه الشكوى من الدهر والشيب، فضلاً عن العتاب الذي برز جلياً وكأنه مقصود لذاته في بعض قصائده المطولة، ومنها ما جاء على نهج القدماء من الوقوف بالطلل والبكاء عليه، كما هو الحال في لاميته التي مطلعها: [الخفيف]

طُلَّ دمعٌ هُريق في الأطلالِ بعد إقوائها من الحُلّالِ[٢]

وهي قصيدة مفرطة في الطول إذ بلغت عدة أبياتها ثلاثمئة وسبعة وثلاثين بيتاً.

---

[١] أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي، دراسة تحليلية لشعره، رسالة دكتوراة، معهد الآداب الشرقية، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٧، ص٥٢٦.

[٢] انظر القصيدة، الديوان، ج٥، ص٢٠٤٥- ٢٠٧٠. وهريق: مسفوح، وإقوائها: خلوها.

وكثيرا ما كان في مدائحه يسبغ على ممدوحه البطولة، لمقارعتــه صــروف الــدهر، وكفايته الضعاف والمحتاجين والجيران مما قد يلم بهم، يقول مادحا: [الطويل]

ليأمنْ صروفَ الدهرِ من أنت جــارُهُ فقد أفلَتْ عنه النجومُ النـــواحسُ [1]

٢. الهجاء والسخر:

يرى كثيرون ابن الرومي من أقدر الناس على الهجاء لأنه من أشدّهم شــعوراً بــالقبح وانفعالاً به ونفوراً منه، ومن أقدرهم تمثيلاً له، وفي هجائه نزعتــان: نزعــة فرديــة ونزعــة اجتماعية، أما الهجاء الفرديّ فتصوير وتشويه واشمئزاز وسخر، وأما الاجتماعي فهو نقمة على المجتمع حافلة بالتشاؤم واللوعة[2].

وفي هجائه يتكئ كثيرا على الدهر، فيعمد إلى إظهار أفعاله في المهجو، ويعلل بعــض تلك الأفعال، انظر إليه يقول في أبي حسان الزيادي[3]: [البسيط]

عفَّت على كلّ جرمٍ أجرمتْ وجَنَــتْ أوائـــــلَ الـــــدهر أحــــــداثٌ

يا دهرنَا كــلُّ جــرمٍ أنــت مجرمــهُ بعــــــد اجتيــاح أبـــي حـــسانَ

أصابَ سهمُك منه شرَّ مــن حملــتْ أنثى ومن حازَهُ في صــلبِهِ ذكَــرُ[4]

ولم ينجم هجاؤه " دائما عن عوامل شخصية، إذ دفعته إلى الهجاء أيضا أحوال عصره، وآفات مجتمعه، فهو يذم الزمان وأهله في قصائد كثيرة"[5]، ومن ذلك قوله:

عذيري منَ الــدنيا تخيــبُ سُــعاتُها ويحظى بمنفوسِ الأَحــاظي قعودهــا

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١٢٢٦.

(٢) انظر الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص٧٦٤- ٧٦٧.

(٣) هو الحسن بن عثمان بن حماد، عالم، ولاه المتوكل قضاء بغداد سنة ٢٤١هـ .

(٤) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص٩٥٧.

(٥) يارد، نازك سابا، كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء، دار الساقي، لندن، ١٩٨٨، ص ٢١.

نظــرْتُ فمــا تنفــكُّ للــدهرِ وطــأَةٌ		شديدٌ على حــدّ الكــريمِ وقيــدُها[1]

وابن الرومي يروم إقناعنا بطرائقه في الهجاء، فهو يقدم النسيب أولاً ليحبــب الإنــسان بالاستماع، لما للنسيب من قرب إلى السامع ووقع في قلبه، ومن ثم يطلق سهام هجائه اللاذعة:

[الوافر]

ألــم تــرَ أنني قبــل الأَهــاجي		أُقــدِّمُ فــي أوائلهـــا النــسيبا

لتخــرق فــي المــسامع ثــمّ يتلــو		هجــائي مُحْرِقــاً يكــوي القلوبــا

كــصاعقةٍ أتــتْ فــي إثــر غيــثٍ		وضِــحْكِ البــيضِ تُتْبِعُــهُ نحيبــا[2]

٣. الرثاء:

نكب ابن الرومي في حياته بكثير ممن يحب، إذ فقد أولاده وزوجه وأخاه وخالته وأمــه، وكان حرم أباه صغيراً أيضاً، كل ذلك عكس على شعره قصائد صادقة الرثــاء، تــصدع مــن إحساس فاجع مرير، على أنه رثى آخرين، وهو في كل ذلك "اندفق في رثائه اندفاقاً لأنه يرثــي من يحبّ، ويرثي في حالة من الانفعال شديدة، وفي حالةٍ من الحزن المتجمع المتــراكم شــديدة أيضاً، فهو يرثي أبناءه، ويرثي شبابه المتُهاوي، ويرثي بستان المغنية التي طواها الرّدى بعد أن كانت فتنة للقلوب والأسماع، ويرثي أمثال هؤلاء أو يرثي مدينة البصرة بعد أن دخلهــا الــزنج وعاثوا فيها فساداً"[3].

وكان الدهر حاضرا في رثائياته، وغلب على كثير منها، فكانت قصائده حاضنة للشكوى منه، والتبرم به، ومن ذلك مقدمة قصيدته في رثاء المغنية بستان:		[المنسرح]

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٦٨٩.

(2) نفسه، ج١، ص٣٢٨.

(3) الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص٧٦٣.

يـا هـلْ مـن الحادثـات مـن وَزَرِ	للخـائف المـستجير أم عَـصَرِ
يـا بـؤسَ للـدهر ذي الـسفاهِ أمـا	يَفْـرقُ بـين القيـانِ والجِـزَرِ
أما يُعفِّـي علـى جـرائم مـا اسـ	ـتقدَمَ منـه متـابَ منتظـرِ
يُمِـرُّ عـصراه كـلّ مُنتكـث	ونقـضُهُ عائـد علـى المِـررِ
مُنـصلتُ الـسيفِ كـلَّ مُنـصلَت	مُنـشمر النَّبـل كـل منـشمَرِ
يقتلنـا سـيفُهُ وتختِلنـا	سـهامُهُ الكامنـات فـي القُتَـرِ
كـم مـن قتيـلٍ لِـصرفه طَلَـفٍ	وكـم دمٍ فـي ثيابـهِ هـدرِ[١]

فهذه الأبيات تختزل موقف ابن الرومي من الدهر في رثائياته، فهو لا يفرق بين صغير وكبير، ولا بين قينة وسيدة، يقرض الجميع بأنيابه، ويقتل الجميع بسيفه وسهامه، وهو المسؤول عن الفواجع.

وسنقف على تحليل أنموذج من رثائياته في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

٤. الوصف:

اشتهر ابن الرومي بالوصف، مع أن قصائده الوصفية عادة قصيرة، وذلك كوصفه للبساتين والسحب والكتان والملابس والعنب وبعض مظاهر الطبيعة الأخرى، وكثير من أوصافه يأتي في مقدمات قصائده[٢].

ولابن الرومي مقدرة كبيرة على الوصف، فهو يبني قصائده الوصفية بناء متسلسلاً، متنقلاً من العام إلى الخاص، عارضاً أدق الجزئيات، وقد عرف بقدرته البارعة في رسم الصور

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١٠٣٣- ١٠٣٤. والوزر والعصر: المعين والملجأ، المنصلت : المجرد، المنشمر : المسرع، القُتَر: ما يبنيه الصائد ليستتر به.

(٢) جست، رفون، ابن الرومي حياته وشعره، ص٨٥.

معبراً عنها أحسن تعبير لفظاً وإيقاعاً[1]، وذلك كما في قوله: [الخفيف]

وقيـــــانٍ كأنَّهـــــا أُمَّهـــــاتٌ عاطفـــاتٌ علـــى بنيهـــا حَـــواني

مُطفِـــلاتٌ ومـــا حملـــن جنينـــاً مرضـــعاتٌ ولـــسن ذات لَبـــانِ[2]

وهو في وصفياته لا يفتأ يذكر الدهر، وهو دهر ذو فاعليات مختلفة، أبرزها فاعلية التغيير، تلك الفاعلية التي قد تبدو إيجابية أحيانا، يقول في وصف خمرة: [الخفيف]

وشـــمولٍ أرَقَّهـــا الـــدهرُ حتّـــى مـــا تـــوارى قـــذاتُها بلبـــوسِ

وردةِ اللـــونِ فـــي خـــدودِ النـــدامى وهيَ صفراءُ في خدودِ الكـؤوسِ[3]

٥. الغزل:

في ديوان ابن الرومي الكثير من القصائد الغزلية، ومعظمها فـــي القيـــان والجـــواري، ويخاطب في كثير منها حبيبته مباشرة معلناً حبه، مشيراً إليه أو متذكراً الفراق أو غيـــره مـــن الحوادث، ويتصل الحوار بين المحب وحبيبته بين حين وآخر، ويشيد بعضها بمفاتن المحبـــوب وحمرة خديه ونضارته وجمال أسنانه، أو مفاتن النساء عامة، وأشهر من تغـــزل بهـــن، وحيـــد وشادي، وبستان، وجلنار، وشاغل وغيرها[4]، ومن ذلك غزله بوحيد فيقول

[الخفيف]

يـــا خَليلَـــيَّ تَيَّمَتْنـــي وَحيـــدُ فَفُـــؤادي بهـــا مُعَنًّـــىً عَميـــدُ

---

(١) سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي، العصر العباسي ، ص٣٢٥.

(٢) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٤٩٨. والقيان: الجواري، والمطفل: ذات الطفل ويقـصد أنهـن يحملـن ويرضعن الآلات الموسيقية.

(٣) نفسه، ج٣، ص١١٩٨

(٤) الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة اليرمـوك، ٢٠٠٩، ص٥٦.

غـــادةٌ زانهـــا مـــن الغُـــصْن قَـــدٌّ ومـــن الظَّبـــي مُقلتـــان وجِيـــدُ

فلهـــا الـــدهر لا ثـــمٌ مـــستزيدٌ ولهـــا الـــدهر ســـامعٌ مـــستعيدُ

فَهْـــيَ بـــردٌ بخـــدِّها وســـلامٌ وهـــي للعاشـــقين جُهْـــدٌ جهيـــدُ[1]

وكما نلاحظ فإن مفردة الدهر تبدو حاضرة في غزلياته، وإذا كان ذلك الحضور أقل فاعلية، فهو يدل من جهة أخرى على انسرابه في مختلف نواحي حياته، وفي جل أغراضه الشعرية.

٦. أغراض أخرى كالزهد والمجون وهما على طرفي نقيض، والفخر والطرد وغيرها.

على أن الشكوى من الدهر ومتعلقاته برزت في مختلف الأغراض الشعرية، بل إننا لنجد شعراً خالصاً في ذلك، كما نجد شعراً خالصاً في بعض فعاليات الدهر فـي الإنـسان كمظهـر الشيب والشيخوخة، وسنأتي على تفصيل ذلك في الفصل التالي.

وفيما يتعلق بتناسب البحور مع أغراض الشعر التي جاءت فيها، نرى أن ابن الرومـي استخدم البحور المختلفة في مختلف الأغراض الشعرية، دون أن يختص وزناً ما بغـرض مـا، وكأني به "يريد أن يثبت لمن أرادوا تحديد أنواع البحور التي تصلح لغرض مـن الـشعر دون آخر، فساد رأيهم فالعبرة ليست بالوزن وحدهُ، ولكن عناصر الشكل الأخرى تسهم إلى حد بعيـد في القدرة على التعبير منسجمة في ذلك مع المضمون[2].

من جهة أخرى فقد دأب الشاعر العباسي على استخدام الغريب في الموضوعات كالمدح والرثاء والطرد، في حين كان يستخدم لغة سهلة تقوم على معجم الألفاظ والتراكيب التي تجري

---

(١) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٧٦٣.

(٢) جيدة، عبد الحميد، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، منـشورات، دار الـشمال للطباعـة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٥، ص٢٤١.

على الألسن في الحياة اليومية العادية[1]، وابن الرومي واحد من الشعراء العباسيين الذين نجـد عندهم مثل ذلك، على الرغم من ميله إلى السهولة اللغوية عموماً.

---

(1) إسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي، ص٢٩٣.

الفصل الثالث

تجليات الدهر وحركة المعنى

أولا: سلطة الدهر

ثانيا: جنود الدهر

ثالثا: أثر الدهر في الشاعر

رأينا في الفصل الفائت كيف أن الدهر شكل هاجساً فاعلاً في شعر ابن الرومي، وذلك من خلال رصد تداعياته في شعره، وقد استوجب ذلك التكرار اللافت البحث في حركة المعنى، تلك الحركة التي لا تبدو خارجة على النصوص، وإنما متولدة فيها، وتتسرب في أعماقها، لتكشف عن قلق دائب، ومراحل من الشدّ والجذب بين الشاعر والدهر، ليكون الأول خاسراً في كل حال، في حين يكون الآخر مزهواً بقدرة فذة على الولوج إلى كل مشارب الحياة، متحكماً بمصائر الأحياء.

من هنا يحاول هذا الفصل أن يميط اللثام "عن التبدلات والتغيرات التي تطرأ على المعنى تبعاً لاختلاف دوائر السياق والمقام، وذلك على أساس أن المعنى منتج إنساني لغوي، وكلاهما (اللغة والإنسان) متغير متحيز بحسب ظروفه وانتماءاته"[1].

ولما لم يكن الدهر غرضاً شعرياً مستقلاً بذاته[2]، كان لزاماً على الباحث أن يتتبع جريانه في مختلف الأغراض، وفي مختلف القصائد والمقطوعات؛ للوقوف على الأنماط المعنوية التي تنبثق منها نظرة الشاعر له، وهي نظرة غير منتظمة، تختلف باختلاف التجربة التي تنتج القصيدة.

أولاً: سلطة الدهر

يخضع الإنسان في حياته لتقلبات الزمن، وحوادث الدهر، ومهما حاول أن يغير ويبدل فإنه يجد تلك القوة الهائلة التي تتحكم بمصيره، تدفعه باتجاهات لا يريدها، وتتركه مكبلاً بجرائر

---

(1) خليل، لؤي علي، الدهر في الشعر الأندلسي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠، ص٧.

(2) هذا لا يعني عدم وجود قصائد كاملة في الدهر، فهناك قصائد ومقطوعات كان الدهر محورها، وسنقف على تحليل بعضها في الفصل الأخير.

لا حول له فيها ولا قوة، فهو حائر في حقيقة الحياة وأسرار الوجود، متأسٍ لماضــيه، متــشكك بمستقبله، يرزح تحت ثنائيات منوطة بالخير والشر والحياة والموت.

وابن الرومي واحد من الناس الذين امتدت لهم يد الدهر بالسوء، فأسـقمته فـي بدنــه، وأحالت شبابه شيباً، وقبّحت صورته، وجردته مما يحبّ... لدرجة أنه أصبح يعــيش وسواســاً دهرياً، لا نغالي إن قلنا: إنه مرض الرهاب من الدهر[1].

إن الخوف مما سيحدث، والخوف من المجهول الناجم عن الرهــاب المــستمر، يجعــل الإنسان المصاب به غير قادر على تجنبه لأنه "لا يختبر أبداً الفرض العكسي ليرى ما يحدث إذا لم يقم بتنفيذ السلوك القهري، وإذا فعل ذلك فسيقابَل بقلق يضطرّه للعودة إلى السلوك القهري[2]".

ونتيجة لذلك فقد انصاع ابن الرومي لسلطة الدهر التي رآها سلطة ظالمة غاشمة، تتحكم بحياته وحياة من حوله، ولا يستطيع أحد ردّها، وثنيها عما تفعله به، فتجلت تلك الــسلطة فــي شعره متخذة أبعاداً ومعاني كثيرة منها:

١. الدهر المهلك:

إذا كانت الحياة هي نمو الكائن في الزمن؛ فإن الهلاك هو نهاية الحياة، أو توقف الزمن الذاتي للكائن الحي، لدخوله في غيبوبة الموت "والزمان على هذا التصور هو رمز الفناء فبتقدمه تمضي حياة المرء نحو نهايتها، ولذلك كان الموت قضية زمنية هامة"[3].

---

(1) انظر مبحث الرهاب من الدهر في التمهيد.

(2) البرت، ج. فورجيوني، وآخرون: سيكولوجية المخاوف، ص١٣٧.

(3) شحادة، عبد العزيز، الزمن في الشعر الجاهلي، ص٥٨.

من هنا كان الوجود صراعاً مستمراً بين الحياة والموت، وهذا الصراع يـشكل صـدى لتجارب شخصية، هي أساس النظرة الوجودية للكون، فالتجربة "عند هيدجر تعني المضي نحـو الموت، وعند سارتر تعني الإحساس بالغثيان أو التقزز"[1].

والتفكر في الموت هو الذي جعل الإنسان يدرك أنه طارئ على هـذه الحيـاة، ولـيس أصيلاً فيها، فهو منذ ولادته يسعى حثيثاً باتجاه الموت، أو ليس الوجود الإنساني برمته انطلاقـاً إلى الموت ومقاومة له بنفس الوقت[2]....؟ بلى إنه كذلك، وقد أدركـهُ الـشاعر العربـي منـذ الجاهلية، يقول طرفة: [الطويل]

أرى قَبْـرَ نَحَّـامٍ بخيـلٍ بمالـهِ … كَقَبْـرِ غَـويٍّ فـي البَطالَـةِ مُفْـسدِ

أَرى المَوتَ يَعتـامُ الكِـرام وَيَـصطفي … عَقيلَـةَ مـالِ الفـاحِشِ المُتَـشَدِّدِ

أَرى المـالَ كَنـزاً ناقِـصاً كُـلَّ لَيلَـةٍ … وَمـا تَـنقُصِ الأَيّـامُ وَالـدَهرُ يَنفَـدِ

لَعَمْرُكَ إنَّ المـوتَ مـا أَخْطَـأ الفتـى … لَكـالطِّوَلِ المُرْخـى وثِنْيـاهُ باليـدِ[3]

إن هذه النظرة للحياة والموت متأصلة في النفس الإنسانية، وموفـورة فـي التجـارب الشعرية؛ لدرجة أن طرفة بتجربته الحياتية القصيرة، أدرك عمق هذه المأساة، كما أدركها غيره من أبناء جلدته من الشعراء.

---

(١) عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، ص٢١.

(٢) انظر، رفقة، فؤاد، الشعر والموت، دار النهار، بيروت، ١٩٧٣، ص٢٧.

(٣) ابن العبد، طرفة، ديوانه، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١، ١٩٧٥، ص٣٦. والنحام: البخيل، الغويّ: الضال، يعتام: يختار، عقيلة: كريمة، الفاحش: البخيل، الكنز: المال، ينفد: ينضب، وفي البيت الأخير يصور الموت إنسانا بيده حبل إن شاء جذبه، وإن شاء أرخاه، في إشارة إلى حتمية الموت.

وابن الرومي عركته الحياة بميادين الموت، فعاش وهو ميت ومات وهو حيّ، فأخذ يعلل هذا، ويمنطق ذاك، وهو في هذا وذلك رهن للدهر الذي يملأ عليه وجوده وتفكيره، ويذكره في كل لحظة بحتمية الزوال: [الطويل]

وجرَّبتُ حتى ما أرى الدهرَ مُغرِباً ... عليّ بشيءٍ لم يقعْ في تجاربي

أرى المرءَ مذ يلقى الترابَ بوجهِهِ ... إلى أن يُوارَى فيه رهنَ النوائبِ

إلى اللَّه أشكو غُمّةً لا صباحُها ... يُنيرُ ولا تنجابُ عني بجائبِ(1)

فابن الرومي في هذه الأبيات يتحدث بلسان الخبير المجرّب، فالدهر لا يأتيه بجديد لم يألفه، وبالتالي يستطيع أن يبوح بما هو وليد تجاربه، يبوح بما يقلق وجوده، وهو أن الإنسان منذ أن يولد إلى أن يموت يكون رهن المصائب، فالحياة سلسلة من المصائب المتتالية، والمسؤول عن هذه المصائب هو الدهر، فهو صاحب الغمّة التي لا تنجاب، وهو الذي يختزل المصائب كلها في شخص ابن الرومي، لذا يلجأ الشاعر إلى الله شاكياً تلك الغمّة التي لا صباح لها.

إن الهلاك نتيجة محتومة للحياة، فلا حياة بلا موت، ولا موت لغير حياة، وكما هي الحياة رهينة بالموت، فإن الصحة رهن بالسقم، وطيب العيش سرعان ما ينقضي، والخوف من زوال العيش أشد بؤساً من الزوال نفسه: [الطويل]

رأيتُ حياةَ المرءِ رهناً بموتِهِ ... وصِحَّتَهُ رهناً كذلكَ بالسُّقْمِ

إذا طابَ لي عيشي تنغصتُ طيبَهُ ... بصدقِ يقيني أنْ سيذهبُ كالحُلْمِ

ومنْ كانَ في عيشٍ يراعي زوالَهُ ... فذالكَ في بؤسٍ وإنْ كانَ في نُعْمِ(2)

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص٢١٧

(2) نفسه، ج ٥، ص ٢١٢٩

وعلى الرغم من كثرة الحوادث التي ألمّت بالشاعر، إلا أن سخطةُ على الدهر لا يرتبط بحادثة معينة، ولا إلى فترة من عمره دون غيرها، بل إن ذلك السخط عامٌ في شتى نواحي حياته، ذلك أنه قلق وجودي مشحون بخوف دفين، فانظر إليه كيف يزاوج بين الدهر والدنيا في صورة الالتقاء على الشرّ: [البسيط]

أبٌ وأمٌّ لهـذا الخلـقِ كلهـمُ ... كلاهُمَـا شَـرٌ مَقْـرونٍ بمقـرون

دهرٌ ودُنيـا تلاقِـي كُـلَّ مَـنْ ولَـدا ... لـديْهما بِمَحَـلِّ الخَسْفِ والهُـون

إنْ رَبَّيـا قَـتَلا أو أسْـمنا أكَـلا ... فمـا دَمّ طَمِعـا فيـه بمحقـون [1]

إن هذا الزواج الأزلي بين الدهر والدنيا قام على أساس الشر، فهما مجبولان من هذه الطينة، لا رأفة لديهما على بنيهما، بل إن مصير كل من الخلق الخسف والهوان، وليس هذا فحسب؛ فإن الصورة تتنامى لتصل إلى درجة أن هذين الوالدين لا يحقنان دماء الأبناء، فهما إن قاما على التربية فلأجل القتل، وإن سمّنا المواليد فلأجل الأكل.

إنَّ هذه الأبيات ومثيلاتها في شعره، تشكل عمق المأساة البشرية في هذه الأرض، وتصدع بسوداوية النظرة إلى الحياة، وتفجؤنا منذ البداية بتحول غرائبي ينمّ عن المصائر التي تنتظر الناس، في قوله: "أبٌ وأمٌّ" ننتظر تلك العلاقة المبنية على الدفء والمحبة، الراعية لمن تنجب، الحريصة على خيرهم وتنشئتهم، حتى وإن كانا شريرين... إلا أن الصورة هنا تنقلب، فالأب هو الدهر والأم هي الدنيا، والاقتران بينهما ينقض كل العواطف؛ فهو تحالف تدميري قائم على غريزة القتل والخسف. وفي الصورة الأخيرة نراهما لا يتجردان من الأحاسيس فحسب، بل إنهما يفوقان تلك الحيوانات التي إذا جاعت ابتلعت أبناءها، فهما هنا بدم بارد يقومان على تسمين الأبناء للتلذذ بأكلهم....

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص ٢٤٦٣

إن هذه النظرة إلى الموت والهلاك تنبع من إحساس عميق بالفاجعة، وهو إحساس عبّر عنه الشعراء بصور مختلفة، وإن كانت في معظمها تصبُّ في إطار واحد.. هو ذات الإطار الوجودي الذي عبر عنه عبيد بن الأبرص، بقوله:

[الطويل]

وَلِلمَرءِ أَيّامٌ تُعَدُّ وَقَد رَعَت حِبالُ المَنايا لِلفَتى كُلَّ مَرصَدِ

فَمَن لَم يَمُت في اليَومِ لا بُدَّ أَنَّهُ سَيَعلَقُهُ حَبلُ المَنِيَّةِ في غَدِ [1]

فأساس الحياة يقوم على التناقص، وإن كان ظاهرياً يقوم على الازدياد، والأعمار هي تلك الحبال التي تمسكها المنايا فتقصرها وتطولها كيفما تشاء... وهذه معانٍ درج عليها الشعراء، بيد أن ابن الرومي يفلسفها، ويذهب إلى أغوار أعمق وأبعد، فهو يرى في بكاء المولود رؤية مبكرة لما ستؤول عليه حياته أمام فاعلية الدنيا وسطوة الدهر: [الطويل]

لِمَا تُؤذن الدنيا به من صروفِها يكون بكاءُ الطفلِ ساعةَ يُولَدُ

وإلا فما يبكيهِ منها وإنَّها لأفْسَحُ ممَّا كان فيه وأرْغَدُ

إذا أبصرَ الدنيا استَهلَّ كأنَّهُ بما سوف يلقى من أذاها يُهَدَّدُ

وللنفس أحْوال تظلُّ كأنها تشاهدُ فيها كلَّ غيب سيُشهَدُ [2]

وابن الرومي هنا يلجأ إلى ما درج عليه من تعليل منطقي للإجابة على التساؤل القلق في البيت الثاني، ويستغرق في ذلك كل جزئية ليستقصي كل معنى يرومه، وما أظنه كان يرعوي

---

(1) ابن الأبرص، عبيد، ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٦٠-٦١.

(2) ابن الرومي، الديوان، ج ٢ ، ص ٥٨٧

ويرتدع عن استدلاله ذاك، لو اطلع على السبب العلمي لبكاء الطفل عند الولادة كما فسره العلم الحديث[1].

وهو يقرر حقيقة مصير الإنسان، ويرى الدهر قائما عليها، متلاعبا بها، ولكن ذلك الإدراك لا يجعل من البشر قادرين على المواجهة للحفاظ على وجودهم:

[الطويل]

وإنِّي وإنْ أهْدَى أساه لساخطٌ　　عليه ولكن هل من الدهر منتقمْ

هو الدهرُ إمَّا عابطٌ ذا شبيبةٍ　　بإحدى المنايا أو مُميتٌ أخا هرمْ [2]

إن التساؤل في الشطر الثاني من البيت الأول تتسرب منه المرارة التي تؤجج مشاعر السخط لدى الإنسان، والسخط الذي يتولد منه الانتقام، ولكن؛ أي انتقام من الدهر! ومن هو القادر على ذلك؟ ولتلاحظ في البيت الثاني ورود كلمتي (عابط) و (مميت) فهذه هي فاعلية الدهر... كما يراها ابن الرومي.

وحتى ذلك الإنسان الذي يستشعر النجاة، لا يلبث الدهر أن يفتك به، فانظر إليه كيف شبه الدهر بالأفعى السامة التي ينبعث السم من نابيها، وتبعث الموت لمن تريد: [البسيط]

كم مُفْلِتٍ بالعلاءِ الخيرِ من عَطَبٍ　　من بعدِ ما قَالَ إنِّي غيرُ مُنْفَلِتِ

وكَلَّحَ الدهرُ من نابَيْهِ عن عَصَلٍ　　فيه المنايا ومنْ شِدْقَيْهِ عَنْ هَرَتِ [3]

ولنا أن نلاحظ المقدرة الكبيرة على استقصاء المعنى من خلال اختيار الألفاظ الدالة، ففي اختياره لكلمة (مفلت) تلحظ الحركة المطردة التي تبتغي النجاة من خلال إحساسها بالخطر الذي

---

(1) رأي العلم في هذه المسألة أن الطفل بعد الولادة مباشرة، يبدأ بالاعتماد على نفسه في مدّ جسمه بالهواء من خلال التنفس، فعند أول عملية تنفس من الخارج ينتقل الهواء إلى داخل الرئة ويسبب هذا ألماً للطفل فيبكي.

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٣٠٢.

(3) نفسه، ج١، ص٣٧٠.

يتهددها، وفي استخدامه كلمة (كلَّح) دلالة على الشدة التي ينقضّ فيها الدهر (الأفعى) على فريسته بنابَيْنِ يقطر منهما السم الزعاف.

إن محاولة الانفلات هذه، تحمل في ثناياها صورة ذلك الإنسان المذعور، الذي يركض بأقصى طاقته، ولا وجهة محددة، إلا الخلاص من المطارِد، ولكنْ لا خلاص مهما سعى وحاول كما يقول حاتم الطائي: [البسيط]

يَسعى الفَتى وَحِمامُ المَوتِ يُدرِكُهُ ... وَكُلُّ يَومٍ يُدَنّي لِلفَتى الأَجَلا [1]

وكذا قال زهير: [الطويل]

وَمَن هابَ أَسبابَ المنيةِ يلقَها ... وَلَو رامَ أَسبابَ السَماءِ بِسُلَّمِ [2]

أمام هذا كله فإن الأمل بالخلود وهم، ولو دامت الدنيا لغيرنا لدامت لنا، فحقّ لابن الرومي إذا أن يستذكر ما حلّ بالأمم السابقة ليستدل على حتمية الموت: [الطويل]

فيا آملاً أن يَخْلُدَ الدَّهرَ كُلَّهُ ... سلِ الدهرَ عن عادٍ وعن أختها إرمْ

يُخَبِّرك أنَّ الموتَ رَسْمٌ مؤبَّدٌ ... ولن تعدو الرسمَ القديم الذي رسَمْ

رأيتُ طويلَ العُمْرِ مثلَ قصيرهِ ... إذا كان مُفْضاه إلى غايةٍ تُؤمْ [3]

وابن الرومي لا يقرّ بحيادية الدهر، بل يراه متحيزاً متخيراً في اصطفائه للموت من الأحياء، فهو يختار الأفضل والأخيَر من الناس، لأنه لا يريد للخير أن ينتشر، ويريد للأرض أن تغرق في بحر من الفوضى والجهالة ببقاء الأسوأ، وزوال الأفضل، فانظر إليه يخاطب أبا القاسم

---

[1] الطائي، حاتم بن عبدالله، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٠، ص١٩٢.

[2] ابن أبي سلمى، زهير، شعره، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٢٧، وهاب: خاف، الأسباب: ما يتسبب عنه الموت، رام: طلب.

[3] ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٣٠٢.

مبيناً سوءَة فاعلية الدهر، الذي اصطفى الابن الأفضل فألقى به في الموت، وأبقى على الابن ذي العيوب والنقائص، ليكون شاهداً على عظم المصيبة التي حلت بأبي القاسم: [مخلع البسيط]

قــل لأبــي القاســم المُرَجَّــى ... قابلَــكَ الــدهرُ بالعجائــبْ

مــات لــك ابــنٌ وكــان زينــاً ... وعــاش ذو الـنقص والمثالِـبْ

حيــاةُ هــذا كمــوتِ هــذا ... فلستَ تخلـو مـن المصائبْ [1]

كانت هذه بعض الأمثلة على الدهر المهلك، وهي غيض من فيض في شعر ابن الرومي، وقد تلتقي في حركة المعنى مع حركات معنوية أخرى يسوقها للدهر، مبقيا على سلطته، ومقدرته على البطش، ومن تلك الحركات المقدرة على التبديل.

٢. الدهر المبدّل:

التبديل والتغيير من سمات الزمن، وهي سمة تحكم حياتنا بين الماضي والحاضر، وتجعلنا متقلبين بين حال وحال، نقوم على خلط "الزمان غير المجدي وغير الفعال بالزمان الذي أفاد وأعطى، ولا تكون جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحد إلا عندما تكون متوافقة مع الجدلية الزمانية، عندئذ نعلم أن الزمان هو الذي يأخذ وهو الذي يعطي، وفجأة نعي أن الزمان سيأخذ أيضاً، إن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت"[2]، وهذا القلق هو الذي غلب على الشعراء، واستحوذ على متغيرات حياتهم.

وابن الرومي غلبت على شعره ألفاظ الدهر والزمان، واستحوذت على كثير من معاني التبدل والتفريق والانقلاب، فالدهر هو الذي ينقض الأحوال ويبرمها، وهذه حال ثابتة فيه:

[البسيط]

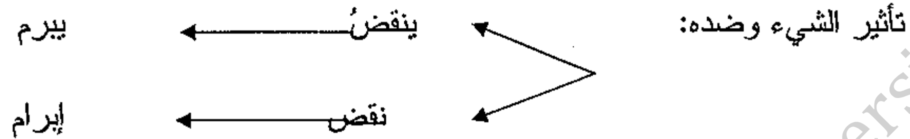
---

(١) نفسه، ج١، ص٣٥٢، وأبو القاسم:هو الوزير المعروف بأبي القاسم المرجّى.

(٢) باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٢، ص٤٧.

ما ينقض الدهرُ من حالٍ ويُبرمها … إلا بنقضٍ لكم فيه وإبرامِ [1]

ونلاحظ في هذا البيت كيف يستخدم الشاعر تقنية الطباق في كل شطر للدلالة على مدى تأثير الشيء وضده:



وإذا كان ابن الرومي حقيقاً بأن لا يقرّ للضيم، فإن الدهر قد ضامه: [الطويل]

على أنَّ هذا الدهرَ قد ضامَ جانبي … ولستُ حقيقاً أن أُقرَّ لضائمِ [2]

والدهر لا يدوم على حال، ولا يبقي حال الشاعر على ما هي عليه: [المنسرح]

خَرْقٌ رأى الدهْرَ وهو يَثْلُمُ في … حالي فما زال يرتقُ الثُّلما [3]

وهذا الدهر لا يبقي أحدا على حاله، وبالتالي فهو مصدر صراع دائم كما يراه الشاعر:

[الطويل]

عظيم وَفَى النُّعْمَى عظيماً … فدى ماجداً لا زال يفديه

سوى البدر والنجمين والعِتْرة التي … نُصالحُ فيها دهرَنا ونُفاسدُ

أولئك كانوا قدوة بل مواهباً … فذاد الرّدى عنهم يدَ الدهرِ ذائدُ

------------------- … -------------------

وإلا تأسّينا مراراً وقولُنا … هو الدهر لا تَبقى عليه الجلامدُ [4]

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٢٤٩.

[2] نفسه، ج٦، ص٢٢٦٦.

[3] نفسه، ج٥، ص٢١٤٥، والخرق هو الشق، يثلم: يقطع، والرتق: إصلاح الثوب.

[4] نفسه، ج٢ ، ص٧٩٩

إن مصالحة الدهر ومفاسدته، هي كرّ وفرّ، وهي وقوف على تبدل الأحوال، وما البيت الأخير إلا إقرار بالهزيمة، فعندما يستسلم الإنسان أمام جبروت الدهر، يقرّ بتلك الفاعلية التي لا تبقي شيئاً على حاله، حتى الحجارة العظيمة الصلبة فإنه يفنيها.

ونتيجة لإحساسه بالهزيمة فإنه يطلب العون من الله فلا غالب لهذا الدهر، إلا هو، ولا متحكم باستوائه إلا هو: [الخفيف]

قاتَل اللَّه دهرَنا أو رماهُ ... باستواءٍ فقد غدا ذا انقلابِ

يَعْلِفُ الناطقين مِن جَوْره الأجْـ ... ـلالَ والناهقين محضَ اللُّبابِ

ثم تَلقى الحكيمَ فيه يُمالي ... كلَّ وغدٍ على ذوي الآدابِ [1]

هذا هو الدهر المتقلب، وهذه هي حال الناس في تلك البيئة التي نشأ فيها ابن الرومي، فقد نشأ "بين أمل كبير في الشهرة، وبلوغ المكانة في الشعر، وهو جدير بها، ويأس من الحياة وقنوط من بلوغ ما يريد، والتي طبع فيها على الشؤم والطيرة، في مجتمع لا يقيم وزناً للكرام، وإنما يعلو فيه الأوغاد، وقد كان يشعر أنه أفضلهم، لو بسط الزمان له جناحه وأعطاه حقه"[2].

وهو يؤكد دائماً على هذا المعنى، فالزمان محابٍ، غير منصف يعطي اللئيم، ويمنع الكريم: [الخفيف]

لم أكُن دونَ مالِكي هذه الأمـ ... ـلاكِ لو أنصفَ الزمانُ المُحابي [3]

وهذا التلون والتبدل يبدو في فاعلية الدهر في جسم الإنسان ونفسه، فانظر للشاعر كيف يصف عمليات التبديل التي يقوم بها الدهر الجائر: [المنسرح]

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج1، ص286، يعلف: يطعم، الناطقين: الناس، جوره: ظلمه، الأجلال: القشور، الناهقين: الحمير، محض اللباب، اللب الخالص، يمالي: يجامل ويتملق.

(2) الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، ص30.

(3) ابن الرومي، ديوانه، ج1، ص286.

قلــــت لخـــلٍ خـــــلا تعجُّبُـــــهُ	إلا مــــن الـــدهر إن خــــلا عَجَبُـــهْ
يعجَـــبُ منـــــه ومـــــن تلوُّنِـــــهِ	وكيـــف يقفـــو نوالَـــه حَرَبُـــهْ
لا تعجـــبنْ للزمـــــان إن كَثُــــرَتْ	منــــهُ أعاجيبُـــــهُ ولا ذَرَبُــــهْ
فالـــدهرُ لا تنقـــضي عجائبُـــــهُ	أو ينقــضي مـــن أهلـــه أرَبُـــهْ
كــم جَـــوْرةٍ للزمـــان فاحـــشةٍ	قـــاد بهـــا الـــرأسَ مـــذعناً ذَنَبُـــهْ
وافتـــرس الليـــثَ منــــه ثعلبُـــهُ	وصـــار يـــصطاد صـــقْرَهُ خَرَبُـــهْ [(١)]

فالشاعر في هذه الأبيات يصف لخله أفعال الدهر وأعاجيبه، "وكيف تجهز على الإنسان وتحول حياته إلى نكد وهموم، فيقول له: لا تعجب إذا ألمت بـك مـصيبة، فالـدهر حافـل بالمصائب، فإذا أصابتك مصيبة فلن تكون الوحيدة بل ستعقبها مصائب أخرى، وهذه المـصائب لا تنتهي إلا بانتهاء مآرب الإنسان من هذه الحياة، ويبين له جور الزمان، فلقد يطـيح الزمـان بالرأس ويجعله بمنزلة الذنب، أو بمعنى آخر كم نرى من أشخاص في أماكن ساحقة عالية، وبعد فترة نراهم في الحضيض وفي المراتب السفلى، فحذار من الزمان إذ لا صادقة له، فهو غـدار ينزل بالناس أفدح الخسائر"[(٢)].

٣. الدهر المفرق:

إذا كان الدهر يبدل من حال إلى حال، ولا يبقي على شيء إلا ويقلبه، فإنه مـن جهـة أخرى يفرق بين الناس، فما من محب إلا ويودّع محبوبه أو العكس، ومسبب الفراق هو الـدهر، لذا فهو "يحمل الدهر الكثير مما لحقه من محن، ولا عجب في ذلك فقد توالت عليه الأحداث التي

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٣٠٥، يقفو: يتبع، حَرَبه، ما يسلبه، ذربه: حِدته، أربـه: غايتـه، مـذعنا، خاضعاً، خربه: طائر الحبارى، وهو طائر ضعيف تلتهمه الصقور.

(٢) عبد الله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، رسالة ماجستير، جامعـة القـاهرة، ١٩٨٣، ص٣١٠.

كانت تنوشه من كل جانب، والخطوب التي كانت تدهمه في كل آن، فقد مات أخوه محمد الـذي كان يعول عليه كثيراً، وتخطفت يد المنون أولاده الثلاثة واحداً تلو آخر، وماتت زوجتـه بعـد رحيلهم، كما ماتت أمه وهو في سن الكهولة"[1]، وهو في كل ذلك يستشعر حرقة الفراق، ولوعة المفارق، فانبرى صوته عميقا بأسى، لفقد الأحبة، وكأنه امتداد لصوت الخنساء في رثاء أخيها إذ تقول: [الطويل]

لقد صوّتَ الناعي بفقـد أخـي النـدى   نـداءً لعمـري، لا أبالـك يـسمعُ[2]

إن هذا الفقد، ليس فراقاً طارئاً، وإنما هو فراق أزلي، فها هو ابن الرومي يصرخ في حرقة بعد فراق أمه: [الطويل]

هِيَ الأمُّ يـا للنـاسِ جُرِّعْـتُ ثكلهـا   وَمَنْ يبكِ أُمًّا لـم تُـذَمْ قـطُّ لا يُـذَمْ[3]

وهو من قبل يصور حاله وحال أمه بعد موت خالته: [الطويل]

أرانـي وأُمّـي بعـد فِقْـدانِ أُخْتِهَـا   وإنْ كنـتُ فـي رَفْـهِ بهـا وَصَـلاَح

كَفَـرْخِ قطـاةِ الـدَّوّ بـانَ جَنَاحُهَـا   فبـاتَ إلـى حِـضْنٍ بِغَيْـرِ جَنَـاحِ[4]

وقد جمع بين فراقه لأمه وفراق أخيه في بيت يقول فيه: [الكامل]

بـأخٍ شـقيقٍ بعـدَ أمٍّ بَـرَّةٍ   بـالأمسِ قطّـعَ منهمـا أقرانُـهُ[5]

---

(1) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي: دراسة تحليلية لشعره، أطروحة دكتوراة، جامعة القـديس يوسـف، بيروت، ١٩٩٧، ص٩٩.

(2) الخنساء، تماضر بنت عمرو، ديوانها، شرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمـار، عمـان، ١٩٨٨، ص٤٩٠

(3) ابن الرومي، الديوان، ج ٦، ص ٢٣٠٠

(4) نفسه، ج ٢، ص ٥٤٠

(5) نفسه ، ج ٦، ص٢٤٨٩

كما فارق أبناءَه صغاراً، وقد نالت قصيدته في موت ابنه الأوسط شهرة واسعة وهي أنموذج للدهر المفرق، وكذا هذه الأبيات المتفرقة من قصيدة قالها في رثاء ابنه هبة الله:

[الكامل]

يا حسرتا فارقتني فَنناً غضاً ولم يُثمر ليَ الفننُ

أبُنَيَّ إنَّكَ والعزاء معاً بالأمسِ لُفَّ عليكما كَفَنُ

أولادنا أنتم لنا فِتنٌ وتفارقون فأنتمُ مِحَنُ [1]

وإذا تبدت فاعلية الدهر المفرق على هذا النحو في حياته، فقد انعكس ذلك على جلّ شعره، وبدت تنزّ منه رائحة الموت المجبول بفراق الأحبة إلى اللاعودة.

على أن للدهر فاعلية أُخرى لا تكون في فراق الأموات، بل تتعدى ذلك إلى فراق الأحياء، وقديماً قيل: البُعد جفاء، فهذا هو الممدوح يجافي الشاعر في محنة من محن الدهر، وعجيبة من عجائب الدنيا: [البسيط]

أصبحتُ في محنٍ للدهرِ أعظمُها جفاءُ مِثلِك مثلي في نوائبِها

أما عجائبُ دنيانا فقد خَلُقتْ والظلمُ منك جديدٌ من عجائبِها [2]

وللدهر صروف وحوادث تفرق الشمل، وتخلق الجديد وكذا الليالي التي تنقض الأحوال، وتحكم على الناس: [الطويل]

فبدَّد منّا الشملَ بعد انتظامِهِ صروفٌ طوتْ أسبابنا وحوادثُ

وكلُّ جديدٍ لا مَحالةَ مُخلِقٌ وباعثُ هذا الخَلْقِ للخلقِ وارثُ

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص٢٥١٥

[2] نفسه ، ج١، ص٣٤٩.

وهنَّ الليالي حاكِماتٌ على الورى بنقضٍ ولا يبقى عليهن ماكثُ [1]

وفي قصيدة أُخرى يتحدث عن وصل الأحبة، والغريب أنه يسند الوصل إلى الدهر، فنراه يدعو بالسقيا لتلك الأيام التي اتصلت بوصل الدهر، ثم لا يلبث الدهر أن يستاء لما رآه من الوصال والمحبة ولمّ الشمل، فيرسل صروفه التي تفرق الشمل، وتقلب سعادته تعاسة، وفرحه بؤساً: [البسيط]

سقياً لعيش مضى ما فيه تكديرُ أيامَ تحكُمُ فينا الأعينُ الحورُ

إذا الوصال بوصل الدهر متصلٌ مستحصِدٌ حبلُهُ والهجرُ مهجورُ

نُمسي ونُصبح لا واشٍ يُطيف بنا ولا رقيبٌ خفيُّ اللحظ محذورُ

والشملُ مؤتلف والدارُ جامعة منا ورَبْعُ الهَوى واللَهو معمورُ

حتى رمتنا صروفُ الدهر قاصدةً بفُرقةٍ حين خانتْنا المقاديرُ [2]

والأمثلة على الدهر المفرق في شعره كثيرة غير ما تقدم، وهي في المجمل تنحي باللائمة عليه، فهو يفرق الأحبة، ويقطع الوصال دون أن يرعى لأحد إلاً ولا ذمّة: [الطويل]

ألا تَعِسَ الدهرُ المُفرِّق بيننا وإن كان كلٌّ عاثراً بِعثارِهِ

ألحَّ علينا مولَعاً بسَرَاتنا كما أولع الجاني بخير ثِمارِهِ

أرى الدهرَ لا يأوي لعولةِ مُعْوِلٍ ولا يَرعوي للصوتِ عند انشمارِهِ

يصولُ فلا يرثي لثُكلِ كبيرةٍ ولا يُتْم طفلٍ يا لَسُوءِ اقتدارِهِ [3]

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٤١٣.

[2] نفسه، ج٣، ص١١٠٦.

[3] نفسه ، ج٣، ص١١٣٣.

٤. الدهر الخائن:

في دراستنا لشخصية ابن الرومي، تحدثنا عن المظهر الخارجي، وأن ذلك المظهر باعترافاته هو نافر منفّر، سواء من حيث مشيته التي كان يغربل فيها، أم غزو الشيب مبكراً رأسه، أم مداهمة الصلع له، أم قبح وجهه، وتحدثنا كذلك عن نفسيته وعن ذلك الوسواس القهري الذي جعله يخاف المجهول، ويتطير من كل ما يرى.

من هنا نرى أن نعته للآخرين بالخيانة يندرج في الكثير منه إلى رفض الآخرين له، ونأيهم عنه، وحتى أولئك الممدوحين كانوا يتحاشونه خوفاً من انقلابه عليهم.

إن من هذه صفاته حريٌّ به أن يتهم الدهر بالخيانة، وهو الذي سلبه كل شيء، حتى لا يشتاق له أحد: [البسيط]

الحمد لِلَّهِ حتى ينفَدَ العَدَدُ ... يُشْتاقُ غيري ولا يشتاقُني أحدُ

خانَ الزمانُ فأعددتُ الكرامَ لَه ... فمَن أُعِدُّ إذا ما خانت العُدَدُ [1]

وفي موقع آخر يصف الدهر أيضاً بالخيانة، يقول: [البسيط]

كُفِّي الدموع وإن كان الفِراقُ غَدَا ... فرِحْلتي لتعيشي عيشةً رَغَدَا

قالت أَتَرحلُ والمَشْتاةُ قد حَضَرَتْ ... فقلتُ مِثْليَ في أمثالِها انْجَرَدَا

بُنيَّ قد قعدَ الدهرُ الخؤونُ بنا ... وليس مثليَ في أمثالِهِ قَعَدا [2]

ولعل اختيار حركة الفعل في قوله: "خان الزمان" كانت الأخفّ مما أسبغه على الدهر، ولا غرو في ذلك، فالزمان وإن كان عند البعض مكافئاً للدهر كما ذكر في التمهيد، إلا أنه في الواقع لا يعدو كونه إحدى فاعليات الدهر.. لذا ترد صيغة المبالغة في وصفه الدهر بالخيانة، وقد جاءت على وزنين مختلفين، ففي حين قال في الأبيات السابقة: (الدهر الخؤون) وجاءَت

---

[1] ابن الرومي، ديوانه ، ج ٢، ص ٦٨٧

[2] نفسه ، ج ٢، ص٦٤٦

صيغة المبالغة صفة للدهر، فإنه في البيت الآتي يستخدم صيغة المبالغة (خوان) لتكون خبراً لأنّ المؤكدة في قوة أعمق من الأولى، يقول: [البسيط]

ثَنَى إليه طُلَى الأحرارِ أنَّ لَهُ ... عَهْداً وَفِيّاً وأنَّ الدهرَ خوّانُ[1]

وخيانة الدهر تتجلى في إحدى مقطوعاته بصورة محورية، تنبني عليها حركة المعنى، تلك الحركة التي تنسرب في دوافع الخيانة، يقول: [الطويل]

وخِلٍّ كخِلِّ السوء أنكرتُ ودَّهُ ... وخُلَّتَه أنْ نال من وجهيَ الكُبْرُ

يظل يُراعيني بعينَيْ شَناءةٍ ... يدل على بَغْضائها النظر الشَّزْرُ

رأى الدهر قد أودى بماء شبيبتي ... فأنكر مني الشيبَ إنكارهُ النُّكرُ

كأنا تعاقدْنا الخلالة بيننا ... على أنني بَسْلٌ على الدهر أو حِجْرُ

ضمنتُ له أن لا أخون فظنني ... ضمنتُ له أن لا يخونَنيَ الدهرُ

تجاهل أحداث الزمان وإنه ... ليعلم حقاً أن قصري له قصرُ[2]

تبدأ المقطوعة بتشبيه خل الشاعر بصديق السوء، وذلك أن الأخير مجبول على الغدر والخيانة، ولما كان الهدف من المشابهة إعطاء إحدى صفات المشبه به إلى المشبه، فإن هذا الخل هو خلّ سوء سرعان ما ينقلب على خليله، وهذا ما حدث فعلاً، فسرعان ما أنكر الود بعد أن تغيرت حال الشاعر، وتغير الحال هذا هو خيانة من نوع ما، فالشاعر الذي كفل لصاحبه عدم الخيانة، كان قد كفل ما يقدر عليه، بيد أن ما لا يقدر عليه لا يكفله، وبالتالي فهو قد ضمن لخليله أن لا يخونه، ولكن لم يكفل خيانة الدهر لنفسه، فالشاعر أمين على صديقه، والدهر خائن للشاعر، والصديق خائن للشاعر، وبالتالي يتساوى الدهر والصديق بالخيانة.

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٤٣١.

(2) نفسه، ج٣، ص٩٥٨، الخل: الخليل، خلم، صديق، خلته، عادته، شناءة: بغض، الخلالة: المودة، بسل: حرام، حِجر: ممنوع من التصرف.

وخيانة الصديق تنبئ عن صداقة غير سوية، تقوم على مصالح ذاتية من الطرف الآخر، إذ إن شاعرنا بعد أن تبدل حاله وأصابته الشيخوخة، لم يعد نافعاً لصديقه، لذا يؤكد لصديقه أنه ضحية للدهر.

ومما يجدر النظر إليه تكرار حرف الخاء في البيت الأول ثلاث مرات: خِـل- خِلـم- خُلّته، وهو الصوت الذي تبدأ به الخيانة ونشتم وجودها في هذه الكلمات على الرغم من عدم دلالتها عليها، وفي البيت الثاني نلاحظ ما في كلمتي (شناءة) و (الشزر) من قسوة وحدة، أما الثالث فإن الطباق بين الشبيبة والشيب لم يخفف من حدة وقع الجناس الاشتقاقي في الكلمات (أنكر، إنكاره، النكر).

وفي البيت الرابع يأتي حرف التشبيه "كأنّ" لنفي ما بعده لا لمقاربته، فهما لم يتعاقدا على أن يبقى الشاعر عصياً على تغييرات الدهر، وهي تغييرات لا تقدح في حفاظه على الصداقة، إذ كانت تغييرات جسدية محضة، ولم تكن سلوكية.

تلك هي بعض الصور التي بينت أن إحدى زوايا المعنى في نظرة ابن الرومي إلى الدهر هي زاوية الخيانة، وبالتالي لا غرابة إذا ما بحث عما يؤمنه من الدهر، فانظر إليه يقول في كتاب وصل إليه من علي بن يحيى المنجم: [الطويل]

قـرأتُ علـى أهلـي كتابَـكَ إذا أتـى ... وقلتُ لهـم هـذا أمـانٌ مـن الـدهرِ

فكلُّ امـرئٍ مـنهم إذا خـاف دهـرَهُ ... مُعوِّلُهُ ضـمُّ الكتـاب إلـى الـصدر [1]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص٩٩١، وعلي بن يحيى المنجم: هو نديم المتوكل العباسي، كان شاعراً راوياً للأشعار، توفي سنة ٢٧٥هـ.

٥. الدهر المفسد:

لم يكن وقوف الشعراء في العصر العباسي موقفاً عدائياً من الدهر حكراً عليهم، فذلك الموقف قديم قدم الشعر نفسه، ذلك أن إحساس الإنسان بالدهر لم يكن متصالحاً، فقد رأى فيه كل معاني الفساد والإفساد، وصبّ عليه جام غضبه وسخطه، وقلما نظر إليه نظرة منصف.

ففي العصر الجاهلي عبّر الشعراء عن نظرتهم إلى الدهر المفسد، وبادروه بالهجوم لأنه بادءَهم بالإفساد، فهو مراوغ ناهش موجعٌ قارعٌ غامزٌ مُفنٍ كما رأته الخنساء: [المتقارب]

تَعَرَّقَنـي الـدَّهرُ نَهـساً وَحَـزّاً ... وَأَوجَعَنـي الـدَهرُ قَرعـاً وَغَمـزا

وَأَفنـى رِجـالي فَبـادوا مَعـاً ... فَأَصـبحَ قَلبـي لهـم مُـستَفَزّا (١)

وللدهر صولة تفسد الحياة، وتقلق الإنسان، وهذا الدهر وإن كان بوجهي اللين والشدة، كما يراه عدي بن زيد، إلا أن غدره وإفساده وجبروته يفسد الأحوال: [الخفيف]

إنَّ لِلـدَهرِ صَـولَةً فَاحـذَرَنها ... لا تَنـامَنَّ قَـد أَمِنـتَ الـدُهورا

إِنَّمـا الـدَهرُ لَـيِّنٌ وَنَطـوحٌ ... يَتـرُكُ العَظـمَ واهِيـاً مَكـسورا (٢)

وهذا الإحساس بتلون الدهر وتقلبه وعبثه بالناس ازداد في العصر العباسي، ولم يكد يخلو شعر شاعر من التذمر منه ومن إفساده لقيم الحياة ومصائر الأحياء، وربما كان للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكثرة النكبات، والصراعات على المناصب، وغبن أصحاب الحقوق، ربما كان لكل ذلك أثره في نظرة الشعراء إلى الدهر.

وقد تأثر معاصرو ابن الرومي بتلك الأحداث، فاشتكوا من فساد دهرهم، وتقلبه، وخفضه للشريف ورفعه للوضيع، وأصابهم الضجر من الدنيا وأحوالها، وتردي أخلاق الناس الذين انحدرت قيمهم وغلب عليهم الجشع والوشاية والتزلف والتملق والتحاسد والبغضاء(٣).

---

(١) الخنساء، تماضر بنت عمرو، ديوانها، ص٢٧٣-٢٧٤، والنهس والحز: القضم بالأسنان، والقطع بالسكين، مستفزا: خفيفا طائرا.

(٢) العبادي، عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٥م، ص٦٤.

(٣) انظر، العلاق، حسين، الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مكتبة التربية، بغداد، ١٩٧٥، ص٩١- ١٣٤.

وابن الرومي كان أعمق هؤلاء الشعراء إحساساً بفساد دهره، يقول في إسماعيل بن بلبل: [البسيط]

قَدْ كُنْتُ قِدْماً أَخا عَتْبٍ على زَمَنٍ بادي الفسادِ فقدْ أصلحْتَ لي الزّمَنا[1]

وإذا كان يرى ابن بلبل مصلحاً زمنه، فهو يرى أحمد بن عيسى بن شيخ يتتبع ما أفسده الدهر بالإصلاح: [الكامل]

الدهْرُ يُفْسِدُ ما استطاع وأحمدٌ يتَتَبَّعُ الإفسادَ بالإصلاحِ

ما زال يقدَحُ في الدُجى بِزِناده حتى رأى الإمساءَ كالإصباحِ[2]

وهذا الدهر الفاسد، معروف بفساده للناس جميعاً وللصالحين تحديداً، يقول معزياً القاسم عن مولود له: [الطويل]

قَرَى ما تَمُجُّ النحْلُ ثم استردَّه وأصبح يقْري ما تَمُجُّ الأساوِدُ

ومن ذاك ذَمَّ الصالحون أمورَهُ وقالوا جميعاً صالحُ الدهر فاسدُ[3]

والدهر معروف أيضاً بغدره وختره، وما هداياه إلا من هاتين الخصلتين: [الطويل]

وما مثلُهُ يبقى علينا لأنه لنا من هدايا الدهر ذي الغدرِ والخترِ[4]

ويراه في موقع آخر يعبث بالمحبين، فهو دهر عابث يأبى الوصال ويسعى إلى التشتت والفرقة: [الطويل]

ويحلفنَ لا ينقُضنَ في ذات بيننا على الدهر معهوداً وهنَّ حوانثُ

وإن نحن أبرمنا القُوى من حِبالنا أبى الوصلَ دهرٌ بالمحبين عابثُ[5]

والدهر لا يكتفي بذلك بل يدبر المكائد والحيل لينقضّ على فريسته: [الطويل]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٥٦٣.

(2) نفسه، ج٢، ص٥٥٥.

(3) نفسه، ج٢، ص٧٨٠.

(4) نفسه، ج٣، ص٩٦٤.

(5) نفسه، ج١، ص٤١٣.

نجا ما نجا حتى ابتغى الدهرُ كَيْدَه فدسَّ إليه العَنْقفير ابنة الرَّقمْ[1]

وقد كثرت الشكوى من الدهر المفسد لأنه يظلم ولا يحكم بعدل، فهو يرفع بعضاً ويخفض البعض الآخر، ويعطي من لا يستحق، ويحرم الآخرين، إنه شأن أولئك الذين يرون الدهر مجرداً لهم من كل حق، ويستشعرون الحرقة والمرارة لعدم إنصافهم، وكيف ذلك؟ ودهرهم ظالم دائماً: [الخفيف]

إن نُعماكما تشملُ قوماً مِنهمُ المرءُ لا يفي بقبالي

لو قضى الدهرُ للمُحقِّ لأضحوا لا يسوّي خدودهم بنعالي

يأكلون الآكالَ دوني وليسوا لشكر المُؤثِرين بالأُكّالِ[2]

وإذا كنا لا نستغرب من ابن الرومي مثل هذه النظرة، نجدها ماثلة عند غيره من الشعراء، حتى أولئك الذين اتهمهم ابن الرومي بأن دهرهم أعطاهم مكانة لا يستحقونها، كالبحتري، فإننا نجد لديه الشكوى ذاتها، فالبحتري أيضاً ساخط على الدهر، يرى فيه مصدراً لشقائه وبؤسه: [المنسرح]

مَن قائِلٌ للزَمانِ ما أَرَبُه في خُلُقٍ مِنهُ قَد خَلا عَجَبُه؟

يُعطى إِمرُؤٌ حَظَّهُ بِلا سَبَبٍ وَيُحرَمُ الحَظَّ مُحصَدٌ سَبَبُه!

نَجهَلُ نَفعَ الدُنيا فَنَدفَعُهُ وَقَد نَرى ضَرَّها فَنَجتَنِبُه

يَسُرُّكَ الشَيءُ قَد يَسوءُ، وَكَم نَوَّهَ يَوماً بِخامِلٍ لَقَبُه!

رَأَيتُ خَيرَ الأَيّامِ قَلَّ فَعِنـ ـدَ اللَهِ أُخرى الأَيّامِ أَحتَسِبُه

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٦، ص٢٣٠٥، والرقم: الداهية، وأظنه يقصد بها نوعاً من الأفاعي، وأظن العنقفير سمها؛ إذ لم أعثر على هذه الكلمة في المعاجم.

(2) نفسه ، ج٥، ص٢٠٦٩.

وَاستُؤنِفَ الظُلمُ في الصَديقِ فَهَل   حُرٌّ يَبيعُ الإِنصافُ أَو يَهِبُه [1]

هذا هو البحتري إذاً، يشكو زمانه، ويضجر من عدم إنصافه، وهو من قال فيه ابن الرومي: [الكامل]

أَتَوَدُّ أنّكَ تجتني ثَمَرَ العُلا   عفواً وأنّكَ في طِباعِ الجَوْهري

أو كالذي فسدتْ قَعيدةُ بيتِهِ   فأحالَ يضربُ ظَهْرَ طيرٍ أبترِ

لا والذي جعلَ البيانَ مقسّماً   بين الورى وأجلَّ حظَّ البحتري

ما ودَّ ذا ذو مِرّةٍ ولو أنّهُ   نالتْ يداهُ عطارداً والمشتري [2]

إذاً فالبحتري هو صاحب الحظ السعيد، وما ذاك إلا لأن الدهر الظالم يرفع ويخفض كما يشاء- برأي ابن الرومي، فهو ذاته الذي تسبب للناس بالاضطهاد، وله سطوة لا يُرتجى فيها أمن ولا أمان: [الرمل]

فاغدُ في أمنٍ من الرقِّ ومن   سطوةِ الدهرِ وذلِّ الاضطهادِ [3]

وهو إذ يعزو كل هذا الجبروت للدهر، فهو يؤمن بأن تقوى الله هي المعاذ من ذلك، فلا طاقة للمرء بدهره إلا بالرجوع إلى الله، وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه في التمهيد من أن إسناد الفاعلية عند الشاعر للدهر لا على سبيل الاعتقاد، وإنما على سبيل ما درج عليه اللسان: [البسيط]

---

(1) البحتري، الوليد بن عُباده، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، ط٢، ج١، ص٢٧٧- ٢٧٨.

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١٤٦، والجوهري: هو عبد الرحمن بن إسحاق السدوسي، كان قاضياً وفقيهاً، ويرى محقق الديوان أن ابن الرومي هنا يمدح البحتري أو النوبختي علي بن عباس وهو الأولى، فلا أراها مدحاً للبحتري بل أجد فيها تعريضاً به إذ إن شهرته وليدة حظه لا فعله- كما يرى الشاعر.

(3) نفسه، ج٢، ص٧٢٧.

وتعـــصِفُ ريـــحُ الخطـــبِ عنـــد هُبوبهـــا وأنت كركنِ الطَّودِ ذي الهَـضبات

عليـــك بتقـــوى الله والـــصبرِ إنـــهُ مَعــاذٌ وإن الــدهرَ ذو سَـطوات

ولـــيس حكـــيمُ القـــومِ بالرَّجـــل تكون الرزايا عنـده نَقمـاتِ[1]

والأمثلة على إفساد الدهر في شعره كثيرة، وهي عندنا مسببة عن شعور عميق بالغبن، وتقصير دهره تجاهه، ورفعه لمكانة من هم دونه من الشعراء كما يرى.

ثانيا : جنود الدهر في الأرض:

١. صروف الدهر:

أكثر الشعراء من الحديث عن الدهر وصروفه، وهي عنـدهم ذات دلالـة علـى أحداثـه وتغييراته السيئة، وكذا وردت في معاجم اللغة، ففي اللسان " صَرْفُ الـدَّهْرِ:حِدْثانُـه ونَوائبُـه. والصرْفُ: حِدْثان الدهر، اسم له لأَنه يَصرِفُ الأَشياء عن وجُوهها"[2]، وفي هذا الإطار يقـول امرؤ القيس في وصف طلل:

[الطويل]

وزَالَت صُرُوفُ الدَهرِ عَنهُ فَأَصـبَحَت عَلى غَيـرِ سُـكَّانٍ ومَـن سَـكَنَ ارتَحَـل[3]

إن هذه الصروف تحمل دلالة التغيير، فهي قادرة على التبديل من حال إلـى حـال، وهـي الفاعل في السكن والارتحال، كما سلف في قول امرئ القيس، وهو ما يراه ابن الرومي إذ يقول مادحا:

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٣٧٤.
(2) اللسان، صرف
(3) امرؤ القيس، ديوانه ، ص٤٦٩

[الوافر]

فآونـــــةً لـــــصفحته انـــسبلاجٌ وآونةً لشفرتـــــه اصطـــــــــلامُ

أخـــو قلـــم صـــروفُ الـــدهر منـــه ففيه العيـــشُ والموتُ الـــزُّؤامُ

والعيش والموت هنا، وإن تبدت من فاعلية قلم الممدوح إلا أنها مسببة عن صروف الـدهر، التي أسند إليها فاعلية القلم.

وصروف الدهر هي التي تفرق الأحباب، وتتفق والأقدار على خيانتهم، فتـرميهم بالفرقـة والبؤس قصدا: [البسيط]

إذا الوصال بوصْـل الـدهر متـصلٌ مستحـصدٌ حبلُـهُ والهجـرُ مهجـورُ

حتى رمتنا صـروفُ الـدهر قاصـدةً بفُرقـــةٍ حـــين خانتْنـــا المقـــاديرُ(٢)

ولما كانت هذه الصروف جندا من جنود الدهر كان حريا بمن تنبري له الدفاع عن نفـسه، وكان من الطبيعي أن ينبري الشعراء إلى إسباغ بطولاتهم وبطولات ممدوحيهم علـى مجـابهي تلك الصروف، وهذا هو حاتم الطائي يفخر بنفسه وقومه بما أسبغوه على صروف الدهر من لين وغلظة، وإن كان في النهاية أسند الفاعلية إلى الدهر ذاته: [الطويل]

عنينـــا زَمانـــاً بِالتَـــصَعلُكِ وَالغِنـــى كَما الدَهرُ في أَيّامِـــهِ العُـــسرُ وَاليُـــسرُ

لبسنا صُـــروفَ الـــدَهرِ لينـــاً وَغِلظَـــةً وَكُلّـــاً سَـــقاناهُ بِكَأسَـــيهِما الـــدَهرُ(٣)

وابن الرومي يرى أن من يكون جارا للممدوح من حقه أن يهنأ، ذلك أن الممدوح يكفيه صروف الدهر، ويبعد عنه النحس: [الطويل]

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٢٨٤.

(٢) نفسه، ج٣، ص١١٠٦ .

(٣) الطائي، حاتم، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال، ص ٢٠٣.

ولا مدحُ ما لم يمــدح المــرءُ نفــسَهُ بأفعال صــدقٍ لــم تَــشُبُها الخــسائسُ
ليأمنْ صروفَ الدهرِ من أنــت جــارُهُ فقد أفلَتْ عنــه النجــومُ النــواحس[1]

بيد أن صروف الدهر لا تفتأ تسعى إلى تغيير أحوال الناس، ومن أولئك شاعرنا الـذي يصدع لفاعليتها، وذلك بتقديمه صورتين مختلفتين لنفسه، إحداهما أيام الشباب والأخــرى فـي الشيخوخة، وإن اتفقتا بتجريده من قيمة فحولته: [الطويل]

فحالَتْ صروفُ الـدهر تنـسخ جِـدَّتي ومــا أُمْلِيَــتْ مــن قبــلُ إلا لتُنْـسَخا
وأصـــبحتُ عَمَّـــا للفتـــاة مُـــوَقَّراً وقد كنتُ أيّــامَ الـشبابِ لهــا أخَــا[2]

وإذا كانت تصاريف الدهر تحمل صفة الجندي المخرب لهدوء الناس، والمغير أحـوالهم إلى ما هو أسوأ، فهي ذاتها التي يسبغ عليها ابن الرومي ثوب المعلم المؤدب، فانظر إلى الـدهر كيف يرسل هذا الجندي المخلص لتأديب ممدوحه: [السريع]

يــــصلح للجــــدِّ ومــــا هزْلُــــهُ بــدون مــا يُحظــى ومــا يُجتبــى
أدَّبَــــــهُ الــــــدهْرُ بتـــــصريفهِ فأحـسنَ التأديـــبَ إذ أدَّبـــا [3]

ومن نفائل تلك الصروف عند ابن الرومي ما تقوم به من تبصرة له في أمور حياته بعد أن كانت عميت عنه، أو أنها قوّمت من بصره فارتد مبصرا بعد عمى، يقول: [البسيط]

أنِفْتُ من أنْ يقولَ النــاسُ لــي كَلِــبٌ وبصَّرَتْني صروفُ الدَّهرِ بعـد عَمَــى[4]

من هنا نستطيع أن نلمس دورين مختلفين لصروف الدهر في شـعره، الأول : سـلبي، وهو الأشيع، والآخر إيجابي، وهو – كما تقدم- يحمل عملية الإصلاح.

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص ١٢٢٦.
(2) نفسه ،ج ٢، ص ٥٧٤.
(3) نفسه، ج١، ص ٢٣٦
(4) نفسه، ج٦، ص ٢٣٩٨

٢. نوائب الدهر:

النَّوائِبُ في اللغة: جمع نائبةٍ، وهي ما يَنُوبُ الإنسانَ؛ أي يَنْــزِلُ بــه مــن المُهِمَّــات والحَوادِثِ. والنَّائِبَةُ تأتي بمعنى المُصيبةُ، وهي واحدةُ نوائبِ الدَّهْر. وكــذلك تعنــي: النازلــة، وجمعها النَّوائِبُ والنُّوَبُ [١].

وقد أكثر الشعراء من ذكر هذا الجندي الذي يستخدمه الدهر للإيقاع ببني البشر، ومــن ذلك ما قاله زهير ابن أبي سلمى في مدح هرم ابن سنان: [الكامل]

دَع ذا، وَعَــدِّ القَــولَ، فــي هَــرِمٍ خَيــرِ البــداةِ وَســيِّدِ الحــضَرْ

حامي الذِمارِ، علــى مُحافَظَــةِ الـــ جُلّــى، أَمــينُ مُغَيَّــبِ الــصَدْرْ

حَدِبٌ ، علــى المَــولى الــضَريكِ، إذا نابَــت، عَلَيــهِ، نَوائِــبُ الدَهــرِ [٢]

هذه النوائب التي تصيب الإنسان بالهلع، ويخشى من تربصها به، جعلت من لا يخــشاها بطلا برأي ابن الرومي: [الكامل]

وتُقَــى هلــوعٍ مــن وعيــد إلهــه من نائبات الدهــرِ غيــرِ هَلــوعِ[٣]

ولا غرو أيضا إذا ما تقصد ابن الرومي في مدحه أولئك الذين يعوذون بــالآخرين مــن الدهر ونوائبه، ويمدون حبلا لا يخشى من يتمسك به تلك النوائب: [مجزوء الكامل]

كــم عائــذٍ مــن دهــرِهِ بهــمُ إذا مــا الــدهرُ رابَــهْ

---

(١) اللسان، نوب

(٢) ابن أبي سلمى، زهير، شعره صنعة الأعلم الشنتمري، ص١١٥-١١٨، والجلّى هنا بمعنى العشيرة؛ أي يحمي ذماره لمحافظته على عشيرته، والحدب: المشفق، والضريك: الأعمى.

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٤٦٧

خُـــذ فـــي النوائـــب مـــنهمُ حَـــبْلاً ولا تَخَـــفِ انقـــضابَهْ[1]

وفي مجابهته للنوائب، يزجر نفسه، ويحثها على التصبر، وعدم اللوم الذي يـرى فيـه معينا للنوائب لا بدّ من تركه: [الطويل]

دعِ اللَّومَ إن اللَّـومَ عـونُ النوائِـبِ ولا تتجـاوز فيـه حـدَّ المُعاتِـب[2]

وهو أيضا مجرب، خبر الحياة، لدرجة أن الدهر لا يستطيع أن يوافيه بجديد، وهو مـع كل خبراته يدرك أن الإنسان منذ أن يولد يكون رهنا للنوائب: [الطويل]

وجرَّبتُ حتى مـا أرى الـدهرَ مُغرِبـاً عليّ بشيءٍ لـم يقـعْ فـي تجـاربي

أرى المرءَ مذ يلقى التـرابَ بوجهِـهِ إلى أن يُوارَى فيه رهـن النوائـبِ[3]

وهناك من الشعراء من يرى غير ذلك، فهذا عنترة الذي يرى في نفسه حساما صـقيلا، تزيده الأيام صقلا، فيجود يوم الجلاد، وقد جعلت منه نوائب الدهر فتى محنكا، خبيرا بـأحوال الدنيا، واقفا في دروب الرشاد ورجاحة الحجا، والفضل في ذلك لنوائب الدهر:

[الخفيف]

غَيـرَ أنّـي مِثـلُ الحُـسامِ إذا مـا زادَ صَـقلاً جـادَ يَـومَ جِـلادِ

حَنَّكَتنـي نَوائِـبُ الـدَهرِ حَتّـى أوقَفَتنـي علـى طَريـقِ الرَشـادِ[4]

---

(1) السابق، ج١، ص١٦٣

(2) نفسه، ج١، ص ٢١٦

(3) نفسه ، ج١، ص ٢١٧

(4) العبسي، عنترة، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٦٠

وإذا كانت النوائب هي التي صقلت عنترة، فإن ابن الرومي مستعد لأن يكون سلاحا في يد الممدوح لمواجهة محاذير تلك النوائب: [البسيط]

خذني عتاداً لما في الدهرِ مـن نُـوَبٍ محزورة ولما في الحـال مـن نُقَـلِ[1]

٣. ريب الدهر:

تكررت ريب الدهر في شعر ابن الرومي إحدى وثلاثين مرة، واتخذت فيها حركة المعنى جوانب مختلفة، وإن كانت تندرج في ما رآه ابن منظور من أن رَيْبُ الـدهرِ: صُـرُوفُه وحَوادِثُه، ورَيْبُ المَنُونِ: حَوادِثُ الدَّهْر، ومن ذلك قولهم :أَرابَ الرجلُ: صار ذا رِيبـةٍ، فهـو مُريبٌ. وأَرابَنِي: جعلَ فيَّ رِيبةً[2].

وقد استخدم ابن الرومي الفعل أراب مسندا إلى الدهر غير مرة، لتكون الريب جندا مـن جنوده، تتدخل في الحياة، وتقض مضجع الإنسان في كل زمان ومكان، بل وتترك آثارهـا فـي صغره وكبره، لدرجة أنها تترك الطفل شائبا، ولعل ابن الرومي في ذلك يستذكر فاعليـة تلـك الريب في صغره، إذ شاب صغيرا كما أسلفنا، لذا فهو يعجب من الطفل الذي لا يشيب من ريب الدهر يقول: [الوافر]

أَرَابَ الـدهرُ حتـى مـا يُريـبُ وحتـى لا عجيـبَ لـه عجيـبُ

فـلا تعجـبْ لخلَّـالٍ نبيـلٍ فأعجَـبُ منـهُ طِفـلٌ لا يَـشيبُ[3]

وإذا أراب الدهر؛ كان لا بد من البحث عن مخرج ودافع لريبه، وابن الرومي لا يعـدم الوسيلة في إيجاد من يدفع ذلك البلاء، فانظر إليه راجيا دفع تلك الريب: [المنسرح]

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ٢٠٥٢

(٢) اللسان، ريب

(٣) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٢٦٩

أجـدَبَ سـرحي وأنـت لـي مَطـرٌ   فزحـزحِ الجـدبَ أيّهـا المطـرُ

أرابَ دهـري وأنـت لـي وَزَرٌ   فـدافع الريـبَ أيهـا الـوَزَر [1]

وريب الدهر هذه تفتك بالناس، فلا تبقي ولا تذر، والمواجهة بينهما قائمة منذ الأزل، فكان الشجاع من لا تضعضعه تلك الريب، وكانت القدرة على المواجهة محطة من محطات إثبات الذات كما يراها أبو ذؤيب الهذلي: [الكامل]

وتَجَلُّـدي لِلـشامتينَ، أُريهِـمُ   أنّـي لِرَيـبِ الـدَهرِ لا أَتَضَعـضَعُ [2]

بيد أن ابن الرومي تضعضعه الأوقات التي هي أيضا مادة الدهر، ورامٍ من رماة الريب، يقول: [الطويل]

تُضَعْضِعُهُ الأوقـاتُ وهْـي بقـاؤهُ   وتغتاله الأقـواتُ وهْـي لـه طُعـمْ [3]

وكذا ريب الزمان، فالزمان بليله ونهاره، ومختلف أوقاته، مادة من مواد الدهر التي لا تفتأ تأتي بالمصائب، وتنحو بشفار الموت على الناس: [الطويل]

حليـفُ سُـهادٍ ليلُـهُ كنهـارِهِ   يبيـتُ شِـعارُ الهـمِّ دونَ شـعارهِ

أصابتْهُ مـن رَيْـب الزمـان مُـصيبةٌ   كَؤودٌ لهـا مـا بعـدها مـن حـذاره

رَزيّـةُ خـال كـان للـدهرِ جُنَّـةً   إذا الدهر أنحَـى مُرْهفـاتِ شِـفاره [4]

وإذا كانت المصائب المتولدة عن ريب الدهر كثيرة، فهي برأي أبي الأسود الدؤلي مغرمة بالناس، ولا معزل عنها، حتى وإن توهمنا ذلك: [الطويل]

---

[1] السابق، ج٣، ص١١٢٤

[2] ديوان الهذليين، ج١، ص ١٠.

[3] ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص ٢٣٠٢.

[4] نفسه، ج٣، ص١١٣١

وَقَد كـانَ عَمّـا كـانَ عَنـهُ بِمَعـزِلٍ   ولَكِنَّ رَيبَ الـدَهرِ بِالنـاسِ مُغـرَمِ[1]

من هنا لا عجب في تلك الريب، التي تصرف المقادير، كما يراها ابن الرومي:

[البسيط]

أعجبْ به فيك مـن شـكوٍ ولا عَجَـبٌ   من ريبِ دهرٍ ولا من صرفِ مقـدارِ [2]

٤. خطوب الدهر:

في لسان العرب : "الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأَمر. يقـال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَع فيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن"[3].

من هنا تدل خطوب الدهر على أحداثه صغرت أم كبرت، وإن كان الاستخدام الأكثر لها في الشعر في الأمور العظيمة، والمصائب الجلل التي يأتي بها الدهر، وهي في أغلب الاسـتعمالات تكون كناية عن موصوف وهو المصيبة، وهي والحال هذه تغير الناس والأرض من حال إلـى حال؛ يقول عبيد بن الأبرص:

[مخلع البسيط]

وبُـدِّلَتْ مـنهمْ وُحوشـاً   وَغَيَّـرَت حالَهـا الخُطـوبُ

أَرضٌ تَوارَثُهـا الجـدوبُ   فَكُـلُّ مَـن حَلَّهـا مَحـروبُ

إِمّـا قَتـيلاً وَإِمّـا هالِكـاً   والـشيبُ شَـينٌ لِمَـن يَـشيبُ [4]

---

[1] الدؤلي، أبو الأسود، ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٨، ص١٢٣

[2] ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص ١٠٢١

[3] اللسان، خطب

[4] الشنقيطي، أحمد الأمين، جامعا ومحققا، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنـشر، د ت، معلقة عبيد بن الأبرص، ص ١٧٢-١٧٣

ويقول أبو تمام في الإطار ذاته مبينا قدرة ممدوحه على مجابهة الخطوب التي لا تفتأ تلوي بالناس: [الطويل]

وَيَلْوي بِأَحداثِ الزَمانِ انتِقامُهُ إِذا ما خُطوبُ الدَهرِ بِالناسِ أَلوَتِ[1]

ويقول البحتري مبينا أن تلك الخطوب تصيب الإنسان من حيث لا يدري، وأنها تأتيه في كل مكان، مهما حاول أن ينأى بنفسه عنها: [الطويل]

مَتى يُمسِكِ العَجزُ الزَمانَ، وتُمتَطى مَطايا الهَوى وَاللَيلِ تَنسَ شَبا العُسرِ

وَمَهما تَنَم في ظِلِّ بَيتِكَ عاجِزاً تُصِبكَ خُطوبُ الدَهرِ مِن حَيثُ لا تَدري[2]

أما ابن الرومي فقد تكررت الخطوب عنده سبعا وسبعين مرة، دلت في مجملها على اجتياح الدهر للحيوات، عبر هذا الجندي الذي يحيل من حال إلى حال، ويفتك بالإنسان في حله وسفره، وهو جندي لا يختلف عن أسلافه من جنود الدهر الأخرى التي تتربص بالناس في كل زمان ومكان: [الطويل]

هلِ المرءُ في الدنيا الدنيةِ ناظرٌ سوى فقدِ حِبٍّ أو لقاءِ مَماتِ

ألم تَرَ غاراتِ الخطوبِ مُلِحّةً فبين مُغاداةٍ وبين ثَباتِ[3]

إن هذه الدنيا -كما يراها شاعرنا- تهيم بنا بين الفقد والموت، وجندها في ذلك خطوب تغير بإلحاح لتحقيق صبوتها، فهي إما أن تكر المرة تلو الأخرى، وإما أن تبقى في ساحة الجلاد، متسيدة كل المواقف. وصور الخطوب وإغارتها على الناس كثيرة في شعره، فهو يراها

---

(1) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف القاهرة، ط٥، د ت، ج١، ص٣٠٤

(2) البحتري، الوليد بن عبادة، ديوانه، تحقيق الصيرفي، ج٢، ص١٠٨١

(3) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص ٣٧٥

تتقصده، وتتبعه ركضا حيث ذهب، تذكره بمنيته؛ فيهون عليه الشيب أمامها، وهو عرض من أعراضها في جسده: [الخفيف]

كنتُ أرْنو وكنت أرنَى فأغضضـ ـتُ وأغضضتُ أيَّما إغْضاضِ

أدْركتني الخطوب ركضاً على ظهـ ـرِ خفيٍّ مسيرهُ ركّاضِ

ويسيرٌ على الفتى الشيبُ ما لم يقضه حَتفُهُ المؤجَّل قاضي[1]

وللخطوب أيدٍ تبطش بها، تقبضها وتبسطها متى شاءت، والخطوب ليست قائمة بذاتها، فما هي إلا رهن دهر فاجع فظ سلط خائن يستبد بالمحبين: [الخفيف]

أعقب القربَ من حبيبك شَحطُ ولأيدي الخطوبِ قبضٌ وبسطُ

خانكَ الدهرُ أسوةَ الناس، كلّا بل وفى، إنَّ ما ترى منهُ شرطُ

شَرَطَ الدهرُ فجْعَ كلّ مُحبٍّ وهو فظٌ على المحبِّين سَلطُ[2]

ومن صفات هذه الخطوب البوق، فقد باقت به، أخرجته من جنته، بعد أن كان آمنا ناعما في حدائقها، وفي ذلك إشارة إلى إحراق زرعه، وإخراجه من داره: [المنسرح]

يا حرَّ صدري على الخُطوبِ وما تطويه بالغيبِ من بوائقِها

أُخرِجْتُ من جنّتي مفاجأةً آمَنَ ما كنتُ في حدائقِها[3]

وهذه الخطوب الظالمة، وذلك الدهر المتغطرس، لا منجاة منهما إلا بالصبر، والدعاء إلى الله، فبعد الرضاع مباشرة يثكل الشاعر شبابه، إشارة إلى فراق الشباب مبكرا، دون أن

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٤، ص ١٣٨٨

(2) نفسه، ج٤، ص ١٤٣٠

(3) نفسه، ج٤، ص ١٦٣٨

يتمتع به، ومع ذلك ترفض نفسه الاختباء من الدهر وجنوده، ونظرا لأن المواجهة غير متكافئة، فإنه يستمد العون من الله فيلبي دعاءه: [الخفيف]

وتَكلّفتُ الشبابَ بعد رضاعٍ ... كان قبلَ الغِذاء قِدْماً غذاءَ

كلُّ هذا لقيتُه فأبتْ نفـ ... ـسيَ إلّا تَعزُّزاً لا اختِباءَ

ومتى ما دعوتُ ربي على الدهـ ... ـرِ وظلمِ الخُطُوب لبّى الدعاءَ[1]

إن هذه الفاعلية للخطوب، تجعل ممن يقف في مواجهتها أهلا للمدح، ولكن الوقوف في المواجهة يستدعي التدبر والتأمل، ولا سيما إذا كان المواجَه صلبا عاتيا كالخطوب، وهذا ما رآه ابن الرومي في ممدوحه: [الكامل]

وقفاتُ رأيِكَ في الخطوبِ تأمُّلُ ... ونفاذُ عزمِك في الأمورِ توكُّلُ[2]

وأمام هذا فخير ما تدعو به لإنسان؛ هو أن يقيه الله من نزول الخطوب بساحته، وأن يبعد عنه المكاره، وينفس عنه الشدائد والكروب: [الوافر]

وَقَتْكَ يدُ الإلهِ أبا عليٍّ ... ولا جَنحتْ بساحتك الخطوبُ

وزُحزِحتِ المكارهُ عنك طُرّاً ... ونُفِّستِ الشدائدُ والكروبُ[3]

أمام هذا كله؛ يجد ابن الرومي ضرورة الاتقاء من الخطوب، وخير وسيلة لذلك أن يرتدي الإنسان درعا تقيه غوائلها وسهامها الطائشة، وهذا يستدعي بقاء الإنسان حذرا ويقظا متنبها لا يخلد إلى الدعة:

[الوافر]

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٩١

(2) نفسه، ج٥، ص٢٠٧٠

(3) نفسه، ج١، ص١٨٨

إذا ذَكـــرتْ أياديَهـــا نفـــوسٌ أفاقـــت مـــن مُعالجـــةِ الكـــروبِ

وآمـــنُ مـــا يكـــونُ المـــرءُ يومـــاً إذا لـــبس الحـــذارَ مـــن الخطـــوبِ[١]

وبعد؛ فقد عانى شاعرنا من الخطوب أيما معاناة، وناله منها ما بـــرح نفـــسه وأســـقمه وأشقاه، فيخلص إلى النتيجة القاسية: [الخفيف]

ظلمتنـــي الخطـــوبُ حتـــى كـــأني ليس بينـــي وبينهـــا مـــن حَـــسيبِ[٢]

٥. مصائب الدهر وأرزاؤه وحوادثه وعثراته:

المصيبة : الفاجعة، يقال: أصابه بكذا: فَجَعَه به. وأصابهم الدهرُ بنفوسهم وأموالهم. جـــاحَهُم فيها فَفَجَعَهم، وأصابَتْهُ مُصِيبةٌ فهو مُصابٌ[٣]. ومصائب الدهر كثيرة لا تنتهي، تستمد جبروتها وطاقتها من الدهر ذاته، وهي ذات سهام تدور على الرأس كما يراها عنترة: [الطويل]

وَأشتاقُ كاســـاتِ المَنـــونِ إذا صَـــفَت وَدارَت على رَأسي سِهامُ المَـــصائِبِ[٤]

والمصائب – كما يراها ابن الرومي– تثقل الميزان، وهي لا تكمن في الكراهية فحسب، بل تنبعث من الحب نفسه أحيانا، وهو ما يدلل على انسرابها في كل شيء بما هي جند من جنود الدهر، انظر إليه يخاطب أحمد بن سعيد: [البسيط]

يا أحمد بـــن ســـعيدٍ لا تَمُـــتْ جزعـــاً فالحـــبُ طعمـــانِ ممـــرورٌ ومعـــسولُ

---

[١] السابق، ج١، ص ١٩٩

[٢] نفسه، ج١، ص١٤١

[٣] اللسان، صوب

[٤] العبسي، عنترة، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، ص٣٦

فيه مصائبُ منهـا مـا أُصـبتُ بهـا   وفـي المـصائبِ للميـزان تثقيـلُ[1]

ويخاطبه في موقع آخر من القصيدة ذاتها، طالبا منه التصبر على ما ألـم بـه، وأن لا يعول على حدثان الدهر: [البسيط]

إحدى المصائب فاصبرْ يا ابـنَ أمٍّ لهـا   وهل على حـدثان الـدهر تعويـلُ[2]

وها هو يصبر نفسه على الفواجع، وينبري لشدّ إزاره خشية أن تفتنه الحوادث، وينهـى نفسه عن إنكار ما فعلت به المصائب التي لا أمان لها: [الكامل]

إن الحـوادثَ قـد غـدونَ فواجعـاً   فاشـدُد إزاركَ لا يكـنَّ فواتِنـا

لا تُنكـرنّ مـن المـصائبِ مـا أتـى   حتـى كأنـك كنـت منهـا آمنـا[3]

ومن جنود الدهر أيضا التي شغلت حيزا من الشعر العربي الأرزاء، وهي وجـه مـن وجوه المصائب، ففي اللسان : الرَّزِيئةُ: المُصِيبةُ، والجمع أَرْزاءٌ ورزَايا. وقد رَزَأَتْهُ رَزِيئـةٌ أي أَصابته مُصِيبةٌ. وقد أَصَابَه رُزءٌ عظيم. والرُّزْءُ: المُصِيبةُ بفَقْدِ الأَعِزَّةِ، وهو من الانْتِقاصِ[4].

فهذا لبيد بن ربيعة يذكر الأرزاء التي أفقدته أربد، الذي يرى في فقده رزءا جللا، ويقدم لذلك بملله طول العيش من بعده: [الرمل]

مِـن حَيـاةٍ قَـد مَلِلنـا طولَهـا   وَجَـديرٌ طـولُ عَـيشٍ أَن يُمَـلّ

وَأَرى أَربَـدَ قَـد فـارَقَني   وَمِـنَ الأَرزاءِ رُزءٌ ذو جَلَـل[5]

والرزايا لعبت بابن الرومي ، فأفقدته شبابه: [الطويل]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ١٩٠٦

(2) السابق، ج٥، ص ١٩٠٧

(3) نفسه، ج٦، ص ٢٥٩٢

(4) اللسان، رزأ

(5) العامري، لبيد بن ربيعة، شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلسلة التراث العربي تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، رقم ٨، الكويت، ١٩٦٢، ص ١٩٧

وفَقْدُ الشَّبابِ المــوتُ يوجــد طعْمُــهُ | صُراحاً وطعمُ المــوتِ بــالموتِ يُفْقَــدُ
رُزِئــتُ شــبابي عَــوْدةً بعــد بَــدْأةٍ | وَهُــنَّ الرزايــا بادئـــاتٌ وعُــوَّدُ[1]

وأفقدته أمه: [الطويل]

رُزِئــتَ التـــي ودَّت بقــاءَك بعــدها | وأحيت بـــه فــي ليلهــا الــدعواتِ[2]

وفيها أيضا: [الطويل]

أفيــضا دمــاً إنَّ الرزايــا لهــا قِــيَمْ | فليس كثيراً أن تَجُودَا لها بِــدمْ[3]

وجعلته يمتدح من يرزأ فلا يفجع: [الكامل]

ولــك الوفــورُ فــإن رُزِئْــتَ رزيئــةً | فرزيئـــة المـــرزوء لا المفجـــوعِ[4]

ومن جنود الدهر أيضا العثرات، وهي وإن كانت أخف بطشا من الرزايا والمصائب؛ إلا أنها قد توصل إليهما، ففي اللسان: عَثَر يعثِرُ ويَعثُرُ عَثْراً وعِثَاراً وتَعَثَّرَ: كَبا؛ والعَثْرةُ: الزلَّــةُ، ويقال: عَثَرَ به فرسُهُ فسقط[5].

وابن الرومي يشكو من ضراوة دهره، فهو يجعل من ظهره مطيــة للــدهر، فــإن زل الراكب، فلا أمان من العثرات: [الطويل]

أرى الــدهر ظَهــراً لا يــزال براكــبٍ | وإن زل لــم يُــؤْمنْ مــن العثــراتِ[6]

وهو إذا مدح وجد من خصال الممدوح احتماله للخطوب، وخلوه من العثرات: [الطويل]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص ٥٨٥
(2) نفسه، ج١، ص٣٧٦
(3) نفسه ،ج٦، ص ٢٢٩٩
(4) نفسه، ج٤، ص١٤٦٥
(5) اللسان، عثر
(6) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٣٧٤

ضليعاً إذا ما استُحْمِلَ الخطبَ ناهضاً   بأعبائـــه ليـــست لـــه عثـــراتُ[1]

وعوائد الدهر بعض جنوده، وهي تتمثل كل وجه من وجوه تلك الجنود: [الخفيف]

ثـــم عـــادت عوائـــدُ الـــدهر تَمْحُـــو   بالتَّقاضـــي محاســـنَ الإقـــراض[2]

كانت هذه جنود الدهر إلى الأرض، كما هي عند ابن الرومي، وهي وإن اختلفـت فـي اللفظ أو المعنى إلا أنها تصب في الإطار ذاته، ذلك الإطار الـذي يغلـف الـدهر بـالجبروت والقسوة.

ثالثاً: أثر الدهر في الشاعر:

أ) الشيب والشباب:

يعدُّ ظهور الشيب إيذاناً بارتحال الشباب، وقد تفجع الشعراء من حلول بيـاض الـشعر، بعد سواده ونعومته اللذين يدلان على حيوية الشباب ونشاطه[3]، وكان تـصدي الـشعراء لهـذه الظاهرة عنيفاً كفاعليتها، بيد أن صخرة المواجهة سرعان ما تتحطم، وتتكسر مع ذلك الزحـف الأبيض الذي يتهدد الحياة، وينذر بقرب الأجل.

ومع أن الشيب قد يزحف مبكراً، وقد لا يكون دليلاً على التقدم بالـسن؛ إلا أنـه منفـر للنساء، ومؤذن بمفارقتهن، لذا سارع الشعراء في إعلان مسؤولية خطـوب الـدهر فيمـا حـلّ برؤوسهم، يقول دعبل: [الطويل]

لقـــد عجبـــتْ ســـلمى وذاك عجيـــبُ   رأتْ بـــي شـــيباً عَجَّلَتـــهُ خطـــوبُ

---

(1) نفسه، ج1، ص390

(2) السابق، ج4، ص 1388

(3) الحذيفي، عبدالله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب الحـديث، اربـد وجدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009، ص321.

وما شيبتني كَبْرةٌ غيرَ أنّني ... بِدَهرٍ بهِ رأس الفطيم يشيبُ[1]

ومع أن بعض الشعراء أبدى تجلداً لحلول الشيب، إلا أن هول المصاب جعله في النهاية يسّح الدموع الثقال لفقدان شبابه، يقول إسحاق الموصلي: [المتقارب]

تولى شبابُك إلا قليلا ... وحلَّ المشيبُ فصبراً جميلا

كفى حزناً بفراقِ الصبّا ... وإن أصبح الشيب منه بديلاً

ولما رأى الغانياتُ المشيبَ ... أغضَيْنَ دونَكَ طرفاً كليلاً

سأندبُ عهداً مضى للصبا ... وأبكي الشباب بكاء طويلاً[2]

وكثيراً ما كان الشاعر يراع إذا رأى بدايات شيبه، فيأخذ يراقبه مراقبة المتوجس المذعور، والذي ينفطر كبده لهول ما يرى، وقد صور لنا ذلك ابن الرومي بقوله: [الطويل]

نُراعُ إذا لاحتْ نجومُ مشيبِنَا ... كأنَّ نجومَ الليلِ مُنكدراتُ

وتنفطرُ الأكبادُ عندَ شُمولِهِ ... كأنَّ الطِّباق السبعَ منفطِراتُ[3]

ومع أن الظاهر أن ابن الرومي رسم صورة جميلة للشيب فجعله بمنزلة النجوم في السماء في الليلة المظلمة؛ إلا أن قراءة واعية تدل على غير ذلك، ففي الكلمات: (نراعُ، منكدرات، تنفطر، منفطرات) ما يؤكد أن الغاية من الصورة البصرية هو ما تعكسه في الواقع النفسي لدى الشاعر، فإذا ما تبدت نجوم الشيب في الرأس يراع الشاعر، وتتكدر نجوم الليل التي تشارك الشاعر حزنه، وتنفطر الأكباد من شدة الحزن والأسى عند انتشار الشيب في الرأس، مما يترك أثراً رهيباً في صاحبه، وكأن السموات تنفطر من فوقه.

---

(1) الخزاعي، دعبل بن علي، شعره، صنعة عبد الكريم الأشقر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٤، ص٥٤.

(2) الموصلي، إسحاق بن إبراهيم، ديوانه، تحقيق ماجد العربي، مطبعة الإيمان، بغداد، ١٩٧٠، ص٢٢٥.

(3) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٣٨٨.

وأجد نفسي في هذا مختلفاً مع مَنْ قال: إن منظر النجوم المتألقة في الليلة المظلمة يبعث في النفس السرور، ويرى أن هذا ما قصده ابن الرومي، إذ إنه أُصيب بالسرور من ظهور أوائل الشيب، وأن قراءة البيت تنزعُ إلى الإنكار على مَنْ يفزعه الشيب، إذ قرن حال الخائف من هذا الأمر بحال الغافل عن الخير حتى تفاجئه القيامة، وينطمس ضوء النجوم[1]، وهو رأي لا أجد في البيتين ما ينص عليه.

ولما كان الشيب أثراً من الآثار التي يخلفها الدهر في الإنسان، كان حرياً بالشعراء الوقوف على هذا الأثر، وتحسس ذلك التغيير الذي ينذر بالفاجعة، فيكون الإحساس بالمظهر الخارجي إيذاناً بتحولات عميقة داخلياً، ولا سيما استشعار سطوة الموت، ليكون الشيب نذيراً به، مقرباً له، فإن لم يكن ذلك على المستوى الواقعي، كان على المستوى النفسي، وهو الأقوى أثراً في الشعر، لأنه وليد ذلك الإحساس العميق.

وابن الرومي أصيب بالشيب في سن مبكرة، إذ شاب في الحادية والعشرين كما يقرر ذلك بقوله: [الطويل]

فظلم الليالي أنهن أشبْنني ... لعشرين يحدوهن حولٌ مُجرّمُ[2]

وفي قصيدة أخرى يؤكد أن الشيب حلّ برأسه قبل سن الثلاثين قال: [المتقارب]

وأنّي تَفَرَّعَ رأسي المشيـ ... ـبُ ولم أتفرَّعْ ثلاثين عاما[3]

---

(1) الحذيفي، عبد الله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩، ص٣٢٣- ٣٢٤.

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص٢٠٩١.

(3) نفسه، ج٦، ص٢٣٣٩.

وهذا الظهور المبكر للشيب في شعره عمق من إحساسه بدنو الأجل، وبالفاجعة، فعد من أكثر الشعراء تفجعاً على شبابه، وجزعاً من مشيبه[1].

وابن الرومي لم يكن الوحيد بين الشعراء الذين أصابهم الشيب مبكراً، إذ يذكر صاحب ديوان المعاني غير واحد منهم، ويرى أن أول من ذكر أنه شاب من غير كبر ابن مقبل في قوله: [الكامل]

ما شبتُ عن كبرٍ ولكني امرؤٌ عالجتُ قرعَ نوائبِ الدهرِ

فَرَأَيْتُهَا عُصَلاً مُوَقَّحَةً عَزَّتْ فَمَا تُسْطَاعُ بِالْكَسْرِ

فَلِذَاكَ صِرْتُ مَعَ الشَّبِيبَةِ نَازِلاً فِي غَيْرِ مَنْزِلَتِي مِنَ العُمْرِ[2]

وابن مقبل الذي يجعل السطوة في شيبه لنوائب الدهر، إنما يكرر بعض معاني الفخر التي جاء بها كثير من الشعراء، في أن كثرة التجارب وخوض الأهوال والمعارك ومكابدة عناء الحياة والبطولات الكثيرة هي التي أشابت الشعر، وإن كان ابن مقبل قد كابد ذلك صغيراً، فإن أعصر بن سعد نسب ذلك إلى مرّ الليالي واختلاف الأعصر، في إشارة إلى غزو الشيب له كبيراً: [البسيط]

قالتْ عُمَيْرَةُ ما لرأسِكَ بعدما نَفِدَ الشبابُ أتى بلونٍ مُنْكَرِ

أعميرُ إنّ أباكِ شيَّب رأسَهُ مرُّ الليالي واختلافُ الأعصرِ[3]

---

(1) عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، ص١٥١.

(2) العسكري، أبو هلال، ديوان المعاني، شرحه وضبط نصه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، ج١، ص٥١١.

(3) انظر البيتين، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت، ص١٠٥.

وحريّ بمن جاوز الخمسين أن يمتد الشيب لرأسه، وأن تنفر منه النساء، وهي سن تضيف لمن شاب صغيراً فجفته الحسان، مأساة جديدة هي الشيخوخة التي تعلن انكشاف مأساة الوجود وبدء طريق الزوال والعدم والموت فضلاً عن نفور الحسان: [الطويل]

كبرتَ وفي خمس وخمسين مكبرُ وشبتَ فألحاظُ المها منكَ نُفَّرُ[1]

وفي وصوله إلى الستين من عمره يتحسر على ما مضى من سني حياته، وكيف أنه قضاها في الحرمان من اللهو والملذات في الوقت الذي كان مؤهلاً لذلك، بيد أن سن الستين تضيف الحرمان إلى الحرمان، وتنكر على صاحبها لواعج الشهوة والرغبة واللذة، وتجعل الحسان ينفرن وينأين بأنفسهن عن طريق من هذه حاله، فيتساءل بحسرة: [الطويل]

طربتُ ولم تطرب على حينِ مطربِ وكيف التصابي بابن ستين أشيب[2]

إن التصابي هو ميل إلى الانغماس في ملذات الحياة وأطايبها، بيد أن تقدم السن يحول دون ذلك، ومن قبل كان الشيب من أهم مظاهر الدهر التي تنذر باقتراب الفناء... فكان موقف ابن الرومي منه "سلبياً منفعلاً يحاول أن يكون فاعلاً بانفلاته إلى بقع ضوئية فيه ترده إلى حضن الشباب، حيث فيض الحياة ينسال دفاقاً مع تدفق فيض اللذة والعواطف المورارة بالأحاسيس الهانئة، ولكن جذبة الموت أقوى، ما دامت حقيقته تغلب على كل حقيقة، فيخطفه من قلب المواقف الموارة بالحياة واعظاً ومذكراً أنه له بالمرصاد، فكان يتراءى له في شيبه، شيب الرأس وشيب المشاعر والأوطار، وشيب الأعضاء... وما دام الشيب كلالاً وعجزاً، فهو الخطو المتسارع في درب الموت"[3].

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١٠٨٣.

(٢) نفسه، ج١، ص١٧٤.

(٣) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعة دمشق، ١٩٩٩م، ص٣١٧.

إن هذا الشيب هو بريد الموت ونذيره، وابن الرومي يجد نفسه مرتمياً في أحضانه، فيستسلم للأمر الواقع: [الوافر]

وقلت مسلماً للشيب أهلا ... بهادي المخطئين إلى الصواب

ألستَ مُبشّري في كلّ يومٍ ... بوشكِ ترحُّلي إثرَ الشبابِ

وأنت وإن فتكت بحبّ نفسي ... وصاحبِ لذتي دون الصِّحابِ

فقد أعتبتني وأمتَّ حقدي ... بحثِّك خَلفَه عَجِلا ركابي[1]

والشيب عنده هو الأمر الناهي، وما على المصاب به إلا الطاعة وإن كانت على كره:

[الوافر]

كفى بالشيبِ من ناهٍ مطاعٍ ... على كرهٍ ومن داعٍ مجابِ

حططتُ إلى النهى رحلي وكلّت ... مطيةُ باطلي بعد الهِبَّاب[2]

ولعل زحف الشيب مبكراً إلى رأسه، ومداهمة الشيخوخة التي يستشعر معها قرب الفناء، كانا بمثوبة بريد موت "لأوطاره التي لم يعد بمقدوره إرواؤها، من أجله ارتبط رحيل الشباب بقدوم الشيب، واقتراب المنية، إنه خوف الموسوس، يتأزم وقد تجذّر في النفس لينبت إبداعاً مترجماً باللغة، مفعماً بالمشاعر والانفعالات، بلغ فيه ابن الرومي شأواً عظيماً بهذه الصورة الأقرب إلى الذهنية"[3]، فانظر إليه كيف يفزع عندما لاح الشيب في رأسه، وكيف يربط بينه وبين تلقي الآخرين له، فهم يراعون لهول ذلك المشهد، وينقبضون عن صاحبه... أما هو فعندما يرتد إلى نفسه يجد ذلك الشيب دليل بِلى ونذير موت: [المنسرح]

---

(١) ابن الرومي، الديوان، ج١، ص٢٥٥-٢٥٦

(٢) نفسه ، ج ١ ، ص٢٥٥

(٣) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، ص٣١٩.

ولاح شيبي فراع قاليتي	بل خُلّتي بل خليلتي شهبُه
بل راعني أنه دليل بِلى	والعود يذوي إذا ذوى هدَبُه[1]

وإذا كان الشيب إنذاراً بانقضاء الحياة، فهو إعلان بزوال الملذات، وانقراض متعها، وحريّ بمن أحسّ ذلك أن يستشعر الأسى، وينكفئ إلى نفسه متحسراً على ما فات، باكياً له، نادماً على عدم الارتواء منه، ولا سيّما إذا وصل إلى الستين من عمره، "وهي سنّ تؤذن بانتهاء اللذة والمتعة، وتجعل الحسان ينفرن منه، مما زاده ألماً وولّد في نفسه مرارة الحرمان وهو في الأصل عاش محروماً واصطلحت عليه المصائب، فضلاً عما عرف عنه من اختلال الأعصاب وتقلّب المزاج، ولكن كيف كانت حالته بعد المشيب؟"[2].

لقد ساءَت تلك الحالة مع بواكير الشيب، ولكنها تفاقمت مع الإحساس المرير بانقضاء العمر والسعي الدؤوب باتجاه الموت، أوَ ليس المرء يركض منذ يولد إلى نهايته!؟ لقد أرّخ ابن الرومي لبواكير شيبه كما أرخ لبواكير شيخوخته، وإن كانت تلك البدايات تقاس بالسنوات فهي لديه تُقاس بنفور الحسان، يقول: [الطويل]

هيَ الأعيُنُ النجلُ التي كنتَ تشتكي	مواقعَها في القلبِ والرأسُ أسْوَدُ
فما لكَ تأسى الآنَ لمّا رأيتَها	وقدْ جعلتْ مرمى سواكَ تَعمَّدُ
تَشَكّى إذا ما أقْصَدَتْكَ سِهامُها	وتأسى إذا نكّبنَ عنكَ وتكمَدُ[3]

وهذه المعاني التي يذكرها ابن الرومي قديمة قدم ثقافتنا العربية نفسها، فهناك علاقة كبيرة بين تقدم السن، والبعد عن جني الملذات، وذلك البُعد ليس بالضرورة انقضاء للشهوات، بل

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج ١، ص ٣٠٠

(2) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي دراسة تحليلية لشعره، ص٢٧٣.

(3) ابن الرومي، الديوان، ج٢، ص٥٨٥

قد يكون أفولا لمحققاتها، ومن هنا كانت العلاقة بين ظهور الشيب وأفول الحسان علاقة طردية، وهو ما أكد عليه ابن الرومي كغيره من الشعراء:

أ-١) الشيب والحسان:

يرتبط الشباب بالحيوية والنشاط والطاقة، كما يرتبط بذروة الطاقة الجنسية، والمقدرة على تحقيق رغبات الحسان، من هنا تعد هذه الفترة من أخصب أيام العمر حظوة بالنساء، واجتذابا لهن.

في حين تعد مرحلة المشيب دليلاً على الوقار والسكينة والرزانة، وهي أبعد المراحل عن اقتناص شغف النساء، ونيل الوطر من القرب منهن، وقد أدرك ابن الرومي ذلك مبكراً، إذ غزاه الشيب مبكراً وهو في ذروة طاقته وقدرته على التواصل مع النساء، لكن الإعلان الذي خط على رأسه، كان حاجزاً منيعاً يمنعهن من الاقتراب فينفرن منه: [الطويل]

إذا ما رأتك البيضُ صدَّت، وربّما غدوتَ وطَرفُ البِيضِ نحوك أصْوَرُ

وما ظَلَمْتكَ الغانياتُ بِصَدّها وإن كان من أحكامها ما يُجَوَّرُ

أعرْ طِرفك المرآة وانظرْ فإن نبا بعينيك عنك الشَّيبُ فالبِيضُ أعذَرُ[1]

وهو هنا يلتمس العذر لأولئك الغانيات اللواتي ينفرن منه، ويصددن عنه، ويعزو السبب في ذلك إلى ظهور الشيب في رأسه، ويرى أن هذا البياض الذي اعترى رأسه هو السبب في إعراض الحسان: [الخفيف]

لهفَ نَفسي على العيون المِراضِ والوجوه الحسان مثل الرياضِ

حال بيني وبين أيّامهن الـ ـبيض ما احتلَّ مَفرقي من بياضِ

---

[1] ابن الرومي، الديوان، ج ٣، ص ١٠٨٣

نظـــرت نظـــرةً إلـــى الملمَّـــا ت فـــــاغرينهنّ بــــــالإعراضِ[1]

وهو إذ يرى ذلك في نفسه، فإنه يراه في الآخرين كذلك، لذا فهو ينصح عبيـد الله بـن سليمان بن وهب[2] بترك مطاردة الحسان، فهن ينأين بأنفسهن عن الشياب، ويرسـم لنـا ذلـك بصورة الصياد والغزال، فالغزال يفرّ بأقصى طاقته من الصياد، والمرأة تفرّ نائية عمن وخطـه المشيب، وكلما حاول الصياد قنص الغزال ازداد الغزال سرعة، وكلما حاول الشائب اصـطياد الحسان ازددن بعداً عنه: [الخفيف]

فرَّ منـكَ الغـزالُ يـا لابسَ الـشيـ ـبِ فـرارَ الغـزالِ مـن صـيّاده

وإذا اصـطادكَ المـشيبُ فطـاردْ تَ غـزالاً فلـستَ بالمـصطاده

لـستَ عنـدَ الطِّـرادِ مـن قانِـصيه أنـتَ عنـدَ الطِّـراد مـن طُـرّادِه[3]

وإذا كان ابن الرومي يرى في ظهور الشيب المبكر إعراضاً من الغواني، وصداً ونفوراً من الحسان، فإنه يؤكد ذلك؛ عندما تتقدم به السنّ مضيفة إلى شيبه أعراضا أُخرى تنث رائحـة الكبر المنفر للفتيات، اللواتي عندها ينادينه يا أبتي أو يا عمي... وفي هذا النداء حاجز صد بين الرغبة والواقع: [الخفيف]

لهف نفـسي علـى الظّبـاءِ اللـواتي عـاقني عـن قنيـصِها إحرامـي

ودَعتنـي النـساءُ عمّـاً وقـد كنـت لـديهنّ مـن بنـي الأعمـامِ[4]

---

[1] السابق، ج٤ ، ص ١٣٨٧

[2] هو عبيد الله بن سليمان بن وهب، وزير المعتضد والمعتمد، مات وزيرا ٢٨٨هـ.

[3] ابن الرومي، ديوانه، ج٢ ، ص ٧٠٧

[4] نفسه، ج٦ ، ص ٢٣٦٩

فالنساء الآن وقد دعونه عماً، لا يليق به اقتناصهن والعم من المحارم، في حين كان يعد لهن من أبناء العمومة وهم ليسوا من المحارم، وأقرب إلى اللهو معهن.

وهذه الشيخوخة التي تنعت صاحبها بالأبهّة والوقار، هي مجلبة تلك النظرة التي تنبري لها الحسان، فهن ينظرن إليه نظرة إجلال وإكبار واحترام بحكم شيخوخته، فيدعونه عماً وأبـــاً:

[البسيط]

أصــبحتُ شــيخاً لــه سَـمْتٌ وأُبّهـــةٌ ... يدعونني البيضُ عمّــاً تــارةً وأبــا

وتلـــك دعـــوةُ إجـــلالٍ وتَكْرِمَـــةٍ ... وَدِدْتُ أنّـــيَ معتـــاضٌ بهـــا لَقَبـــا[1]

وهو يتجاوز ذلك إلى درجة أنه يعد إعراض هؤلاء الفتيات عقوقاً، ولاسيما عند ادعائهن عليه بالعمومة: [الكامل]

وعَقَقْنَنِـــي لمَـــا ادّعـــين عُمـــومتي ... ومـــن النّـــساء مَعقّـــةُ الأعمـــامِ[2]

هذا حال الشيخ، فإذا كان حال الشاب الذي يشيب مبكراً كحاله، فلا بد من البحث عـــن وسائل أُخرى، يزيل من خلالها سبب إعراض الفتيات، فيكون الخضاب أسهل تلك الوسائل.

أ -٢) الشيب والخضاب:

في محاولة من الإنسان للتمرد على فاعلية الدهر في جسده، كان يبادر إلى درء أعراض تلك الفاعلية، فكان ليسوؤه أن يرى تغضن بشرة وجهه، مما يعده نذير اقتراب المنيسة، وكـان الشيب يفضح عمره، ويذكرهُ بقرب ترحله، فضلاً عن أنه "يفرض عليه قيــوداً فــي الــسلوك، ووقاراً هو أزهد الناس فيه"[3]، كما هو الحال عند ابن الرومي..

---

(١) السابق، ج١ ، ص٢٠٩

(٢) نفسه، ج٦ ، ص ٢٢٦٦

(٣) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي الشباب والمشيب، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٨٠م، ص٨.

من هنا كان لا بد من الخضاب، وإن كان لا يغير من الحقيقة، فهو طلاء خارجي يخفي وراءهُ حقيقة مرة، يدركها صاحبها، ويأسى لحاله ولمنتهاه، فانظر إليه كيف يتلهف على العيون الناعسة، والوجوه الحسنة التي تشبه الرياض في جمالها وغضارتها، وكيف يحول بينه وبينها الشيب، مما يدعوه للخضاب الذي بدوره لا يغني عن صاحبه شيئاً، فهو كالرقية للمريض، يخادع بها المرء نفسه: [الخفيف]

وغَناء الخضاب عن صاحب الشَيـ ... ـب غَناءُ الرُّقى عن الممراض

ملبسٌ فيه فرحةٌ من غرورٍ ... وهْو باقٍ وترحةٌ وهو ناض

خُدعةٌ ثم فزعةٌ إن هذا ... لحقيق بكثرة الرُّقّاض[1]

إن خداع الفتيات بالخضاب سرعان ما ينكشف لهن، فيطلبن منه أن لا يخدع نفسه ، لأن ذلك لن يعيده إلى الصبا: [الخفيف]

فَتضاحَكْنَ هازئاتٍ، وماذا ... يُونِقُ البيضَ من سوادٍ جليبِ؟

يا حليفَ الخضابِ لا تخدع النَّفْـ ... ـسَ فما أنت للصّبا بنسيبِ[2]

وشاعرنا يدرك ذلك جيداً، وقد أشار في غير موقع إلى أن هذا الخضاب ما هو إلا مغالطة للغواة، وتمويه وتزوير للواقع، وإذا كان ذلك لاستجلاب النساء، وللحظوة بهن، فهو غير مجدٍ لإدراكهن ذلك من النظرة العجلى: [الطويل]

وحظُّ أخي الشّيبِ المسوّدِ شيبَهُ ... مقالةُ أهلِ الرُّشدِ: غاوٍ مُغالط

مموّهُ زورٍ مُبْتَغٍ صيدَ مُحسرِمٍ ... جنيبُ هوى، للجهل بالغيّ خالطُ

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٤ ، ص ١٣٨٧

(2) نفسه ، ج ١، ص ١٣٩

يخادعُ بالإفكِ النّساءَ عن الصّبا — وهل بين لون الإفك

إذا أنا لاقيتُ الحسانَ موانحي — قِلىً في رضاً ضاقتْ عليَّ البسائطُ[1].

ويشير في موقع آخر إلى سوء الخضاب مع ظهور تجاعيد الوجه، فكما أن النضارة علامة الشباب، وزوالها علامة الكبر، فإن سواد الرأس كذلك علامة الشباب، وبياضه علامة الكبر، ولا يغني الخضاب عن ذلك: [الطويل]

إذا دامَ للمرءِ السوادُ ولم تَدُمْ — غضارتَهُ ظنَّ السوادَ خُضابا

فكيف يظنُّ الشيخُ أن خضابَهُ — يُظَنُّ سواداً أو يُخالُ شبابا[2]

وفي المعنى ذاته يأتي بصورة طريفة يستمدها من طائرين تناقضت النظرة إليهما عند العرب، هما الحمامة والغراب، ففي حين نظر العربي إلى الحمامة على أنها طائر وديع جميل يرمز للمحبة والسلام والطمأنينة، نظر مقابل ذلك إلى الغراب على أنه رمز للشؤم ونذير للموت والفواجع، وإذ ترسم ابن الرومي لون كل من الطائرين ليربط بين الشيب والحمامة، والشباب بما فيه من سواد شعر بالغراب، فهو لا يريد من ذلك الربط المعنوي، وإنما قصد إلى اللون قصداً: [الكامل]

يا أيها الرجلُ المسوِّدُ شيبَهُ — كيْما يُعَدُّ بهِ من الشُّبَّانِ

أقصرْ فلو سوَّدْت كلَّ حمامةٍ — بيضاءَ ما عُدَّت من الغربانِ[3]

وأرى أن الصورة هنا تستدعي الوقوف على النظرة العربية للونين الأبيض والأسود، فبينما يرون في الأبيض كل معاني الفرح، يرون في الأسود لوناً للترح والحداد، وهو أمر لا

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٤ ، ص١٤٣٤

(2) نفسه، ج ١، ص ٢٤٣

(3) نفسه، ج٦ ، ص ٢٤٧٣

نجد له ما ينقضه إلا في نظرتهم إلى بياض شعر الرأس الذي يعد نذير حداد، في حين يكون سواده بشير حياة وحيوية ونشاط...

ومن هنا أدرك ابن الرومي أن الخضاب ضرب من ضروب الضلال، لأنه لا يبدل الواقع، وإنما يخفيه إلى أجل دون أن يزيل أعراضه المصاحبة... مما يجعل التمني هو السبيل الوحيد لدى الشيخ للوصول إلى نشوة الشباب: [الوافر]

خضبتَ الشيبَ حينَ بدا لتُدْعَى فَتىً حَدَثاً ضلالاً ما ارتجيتا

فَدَعْ عنكَ الخضابَ ولا تَرُدْه فأجدى منه قولك: لو وليتا[1]

وحديث ابن الرومي عن الخضاب كثير، ولعل السبب في ذلك هو ذلك الشعور المرير بالشيخوخة المبكرة، وذلك الهجوم العجيب للشيب على رأسه مبكراً، فما يكاد يرى الشيبة في شعره إلا ويطل من خلالها على بوابة الموت... ولكن ذلك كله لا يستدعي الخضاب الذي يرى فيه ثوب حداد يلبسه الخاضب حداداً على ترحل شبابه، وبرأيه هذا هو السبب الرئيس للخضاب الذي يصفه بالتدليس وتزوير الواقع، وليس هذا فحسب، فالمشيب لا يخفى وإن قام الشايب بالخضاب، لأن دواعي النهاية تقترب، وماء الوجه ينضب، في إشارة إلى ما يلحق الوجه من تغضن يعدّ من أهم مظاهر الشيخوخة، يتبدى ذلك في إحدى مقطوعاته يقول فيها:

[الطويل]

رأيتُ خضابَ المرءِ عند مشيبِهِ حداداً على شرخِ الشبيبةِ يُلْبِسُ

وإلاّ فما يُغْري امرءاً بِخِضابِهِ أيطمعُ أن يَخْفَى شبابٌ مُدَلَّسُ

وكيفَ بأن يخفى المشيبُ لخاضبٍ وكلُّ ثلاثٍ صبحُهُ يَتَنَفَّسُ

---

[1] السابق، ج ١، ص ٣٨٥

وَهَبْـهُ يُـواري شَـيْبَهُ، أيـن مـاؤُهُ وأيـنَ أديـمٌ للـشبيبةِ أملـسُ؟[1]

إن من هذه حاله مع الخضاب، وتلك حاله مع النساء، حريّ به أن يندب الشباب ويبكيه، لدرجة أنه يعد أشهر شاعر تحسر على الشباب في شعره، إذ تناول هذا الموضوع في معظم قصائده، ولا غرو في ذلك إذا علمنا مداهمة الشيخوخة المبكرة له، وتوغل الشيب المبكر في شعره، مما وضع نصب عينيه حتمية الفناء وسرعة الانقضاء.

أ-٣) بكاء الشباب:

لا عجب إذا قلنا: إن بكاء الشباب والتحسر عليه شغل حيزاً كبيراً من شعر ابن الرومي، واستوى عوده في مختلف الأغراض الشعرية التي نظم عليها، فضلاً عن وروده في مقطوعات وقصائد خاصة بهذا الغرض، وكأني به يرسم ملامح لغرض شعري أصيل وجدناه عند غيره أيضاً من الشعراء وهو البكاء على الشباب.

ويعدّ غزو الشيب المبكر له وهو ما زال في ريعان شبابه فاجعة لا تقل حجماً عن الفواجع التي أُصيب بها في حياته، فإذا كان في فقد أبنائه وزوجه وأخيه وأمه وغيرهم ما يستحق العزاء، فإن في فقدانه الشباب استحقاق للعزاء كذلك، ويستغرب كيف لا يعزى به، والمرء يشعر بحاجته إلى العزاء عند فقدان الأعزاء: [الوافر]

فيـا أسـفاً، ويـا جزعـاً عليـه ويـا حزنـاً إلـى يـوم الحـسابِ

أأُفجـع بالـشباب ولا أُعـزّى؟ لقـد غفـل المعـزّي عـن مُـصابي

تفرَقْنـا علـى كُـرْهٍ جميعـاً ولم يكن عن قلى طـول اصـطحاب[2]

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص١١٩٩

[2] نفسه، ج١ ، ص ٢٥٨

إن هذا الأسف والجزع والحزن المشفوع ببياء هي أقرب للندبة منها للنداء، لدليل على عظمة تلك العلاقة بين الشاعر والشباب، ذلك الصديق الصدوق، الذي لا يقلى ولا يهون، إن فقدان ذلك الصديق يعد فاجعة كبرى تستوجب العزاء، وتعد مصابا كبيرا، كان يجب أن لا يغفل عنه المعزون.

وإذا كان الشاعر هنا يتعجب من عدم النهوض إلى عزائه بالشباب، فهو في موقع آخر يرى أن العزاء غير ذي جدوى أمام هول فاجعته: [مجزوء الكامل]

عاصـــى العـــزاء عـــن الـــشبا ب فطـــاوع الـــدمعُ الغزيـــرُ

كيـــف العـــزاء عـــن الـــشبا ب وغـــصنُه الغـــصن النـــضيرُ

كيـــف العـــزاء عـــن الـــشبا ب وعيـــشه العـــيش الغريـــرُ

بـــان الـــشبابُ وكـــان لـــي نِعـــم المجـــاور والعـــشيرُ

بـــان الـــشباب فـــلا يَـــدٌ نحـــوى ولا عـــينٌ تـــشيرُ[1]

إن البيتين الأخيرين يختزلان الفاجعة، وعلى قدر المحبة في الحياة تكون الفاجعة بالموت، فقد بان الشباب، وولى من غير عودة، وكان من قبل حسن الجيرة والعشرة... بل إنه كان حياته التي يهتم لها الآخرون، فإذا انقضى ومات، فلا يد تشير نحو الشاعر، ولا عين تنظر إليه.

من هنا وجد ابن الرومي نفسه فاقدة متحسرة، ووجد عينه باكية مسترسلة، تذرف الدموع الغزار على الشباب السليب، فإن لحاه الآخرون طلب إليهم أن يكفوا، ففراق الشباب يستحق أن يذرف عليه الدم لا الدمع، ولا يجد للشباب عيباً إلا انقضاءه وترحله بسرعة فتزول بزواله النعم، تلك النعم التي نعيشها في شبابنا دون أن نعزو فيها الفضل للشباب الذي لولاه ما

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص٨٩٨- ٨٩٩.

وجدنا إليها سبيلاً، ولا نقدرها حسن قدرها إلا في المشيب بعد فقدانها، تماماً كما هو حال الشمس التي لا نذكر فضلها إلا إذا غمرت الأرض بالظلام: [السريع]

لا تَلْحَ مَنْ يبكي شبيبته	إلا إذا لم يَبْكِها بِدَمِ
عيْبُ الشبيبة غَولُ سَكْرتِها	مقدارَ ما فيها من النِّعَمِ
لسنا نراها حقَّ رُؤيتها	إلّا زمانَ الشيبِ والهرمِ
كالشمسِ لا تبدو فَضِيلتُها	حتى تَغَشَّى الأرضُ بالظُّلَمِ[1]

وفي كثير من المواطن يربط ابن الرومي بين الشيب والشباب ونظرة الآخرين لكل منهما، فالشيب منفر، والشباب جذاب، فلا غرو إذا في هذه اللهفة التي تصدر من نفسه الشاعرة على شبابه المنصرم: [الخفيف]

راحَ شَيْبي عليَّ مثلَ الثَّغامِ	وغدا عاذلي ألدَّ الخصامِ
لهفَ نفسي على الشبابِ الذي أضـ	ـحى خَلْفي وذِكْرُه قدّامي
لهْفَ نفسي عليه أن صار حظِّي	منه لهفاً يُعضُّني إبهامي
لهفَ نفسي على الظِّباء اللّواتي	عاقني عن قَنِيصها إحرامي[2]

ولعل الشطر الثاني من البيت الثالث في هذه الأبيات يختزل الحكاية كلها، فانقضاء الشباب يخلف حسرةً وندماً كبيرين، وتبعات ذلك تنبري مع تلقي الآخرين، ولاسيما الحسان لصاحب الشيب، ويبدو أن قوله "إحرامي" في نهاية الأبيات هو إشارة إلى ملابس الإحرام البيض

(١) السابق، ج ٦، ص ٢٣٤٣-٢٣٤٤

(٢) نفسه، ج٦، ص٢٣٦٨، والثغام: نبات أبيض.

التي يرتديها الحاج والمعتمر، فيتجرد بارتدائها من السعي للملذات، والمحرم لا يحق له القنيص، وكذا الشايب لا يحق له مطاردة الحسان.

ويبدو أن شجر الثغام كان مثالاً للشيب عند الشعراء، وخاصة بأزهاره البيضاء، فهذا أبو تمام يقول في المعنى ذاته: [الخفيف]

لَعِبَ الشَيبُ بِالمَفارِقِ بَل جَدَّ فَأَبكى تُماضِراً وَلَعوبا

يا نَسيبَ الثَغامِ ذَنبُكَ أَبقى حَسَناتي عِندَ الحِسانِ ذُنوبا

وَلَئِن عِبنَ ما رَأَينَ لَقَد أَنـ كَرنَ مُستَنكَراً وَعِبنَ مَعيبا

أَو تَصَدَّعنَ عَن قِلىً لَكَفى بِالـ شَيبِ بَيني وَبَينَهُنَّ حَسيبا

لَو رَأى اللَهُ أَنَّ لِلشَيبِ فَضلاً جاوَرَتهُ الأَبرارُ في الخُلدِ شيبا[1]

أ-٤) الشيب والتصابي:

على الرغم من ملابس الإحرام التي لبسها ابن الرومي، وعلى الرغم من كثرة تكراره لروادع النفس التي تأمره بالتخلي عن عادات الشباب، ومراتع الصبا واللهو، على الرغم من كل ذلك نجده أحياناً قد انفلت من عقال الشيب، وثاب إلى غيّه بعد الرشد، يقول: [الخفيف]

لاحَ شيبي فرحتُ أمرحُ فيه مرحَ الطِّرفِ في العِذارِ المحلَّى

وتولّى الشبابُ فازدَدْتُ ركضاً في ميادينِ باطِلي إذ تولّى

إنْ مَنْ ساءه الزمان بشيءٍ لأَحَقُّ امرئٍ بأن يتسلّى[2]

وإذا كان كثيرون يرون أن على من حلّ برأسه المشيب أن يتحلى بسمات الوقار والرزانة، وأن يبتعد عن واقع الهوى وأحلام الصبا والطيش فإن "على النقيض من هذا كله نجد

---

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، ج١، ص ١٥٨-١٦١، تماضر ولعوب : أسماء نساء، الثغام: نبات أبيض، تصدعن عن قلى: تفرقن عن كره.

[2] ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص١٨٩٣

أن من الشعراء من لا يرعوي أو يتعظ بعد حلول المشيب، وبذلك ينقض واحدة من الحجج التي يحتج بها من يدافعون عن المشيب ويحسنونه، ذلك لأن الشاعر يحنّ إلى أحبابه في حال الكبر كما كان يحنُّ إليهم في حال الصغر، ويفتقد مغانيه ومراتع لهوه وصباه"[1].

ويبدو أن كثيرين يربطون بين المتعة واللذة والشباب، ويجردون الشيوخ من المشاعر والرغبات، بل ومن التمكن من تلبية المتع والملذات؛ ولا سيما فيما يتعلق بالرغبات الجنسية، ومع أن هناك فرقا بين الرغبة والمقدرة على تحقيقها، إلا أن العلم الحديث يؤكد على مقدرة الكبير على تحقيق رغباته بمقدرة وكفاءَة، وبالتالي فهو غير مجرد من الرغبة في النساء، وحتى أولئك الذين انطفأت عندهم المقدرة، ليس بالضرورة أن تنطفئ عندهم الرغبة، ويبدو أن ابن الرومي وعى ذلك فعبّر عنه في قوله: [الخفيف]

شَعَرٌ ميتٌ لذي وَطَرٍ حيـ ـيٍ كنارِ الحريق ذات اللهيبِ[2]

فوطره حي وشعره ميت، وأمام ذلك فهو يعيش حريقاً داخلياً يجعله يعيش الرغبة والموت في آن، ويقول في مطلع قصيدة أخرى: [الوافر]

صِبا من شاب مَفْرِقُهُ تَصابي وإن طلب الصِّبا والقلبُ صَابي[3]

فهو يرى أن طلب الصبا بعد المشيب يعدّ من التصابي لا من الصبا نفسه، على الرغم من أن القلب ما زال يشعر بحيوية الصبا.

على أن ابن الرومي وإن جدّ في التصابي، لا يفتأ أن يرتد إلى واقعه لينكر لهوه بعد أن شاخ رأسه: [الخفيف]

ومن النُّكر لَهْوُ شيْخٍ ولو أمْـ ـكنَه الظَّبي عَنوَةً من قيادِهْ

---

(1) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، ص٧٥.

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ١٣٨

(3) نفسه، ج ١، ص ٢٥٥

كيـــف يَهْتَـــزُّ للملاهـــي نبـــاتٌ   أصـــبح الـــشيبُ مؤذنـــاً بحـــصادِهْ[1]

أ-٥) سقيا الشباب:

عندما يضرب الدهر بسطوته رؤوس الشعراء فيتبدل سوادها بياضاً، ويدرك الـشعراء موت مرحلة من أعمارهم، هي مرحلة الحياة المفعمة باللذة والحيوية والنشاط، ويستشعرون الألم والمضاضة تتسرب في أعماق شيخوختهم، عند ذلك تلهج ألسنتهم بطلب السقيا لذلك الميت.

وابن الرومي أحد أولئك الشعراء، وأكثرهم سقيا لشبابه الذي تولى ولأيامه التي انطفأت، فأطفأت معها عهده بالمتعة: [الطويل]

سقى اللَّه ريعـان الـشباب وإن غـدا   يُخَـوِّن فـي إخوانـه ويغـدِّرُ

تذكرْتُـه والـشيبُ قـدْ حـالَ دونَـه   فظلـتْ بنـاتُ العـينِ منـي تَحـدَّرُ

ليـاليَ أفنـانُ الزمـان رطيبـةٌ   تميـد علـى أفيائهـا وتَهـصَّرُ

بهـا ثمـر العـيش الغرير فيـانعٌ   وآخـر فـي أكمامـه مُتنظَّـرُ[2]

فهو هنا يطلب السقيا لريعان الشباب، مع أن الأخير خانه وغدر به، وهو يتذكره بعد أن حال الشيب دونه، مما يستدعي انهمال دموع العين بالسقيا.

وهو إذ يطلب السقيا لأيام الشباب يدرك أنها أيام الحياة الممتعة التي كان يقـضي فيهـا أوطاره كما يريد: [الكامل]

سـقيا لأيـامٍ خلـتْ إذ لـم أقـل   سـقيا لأيـامٍ خلـت وعـصورِ

أيـامَ يرعـاني الـشباب ممتَّعـاً   فـي روضـة مـن لهـوه وغـدير

---

[1] السابق، ج٢، ص٧٠٧.

[2] نفسه، ج٣، ص١٠٤٣- ١٠٤٤.

مستقبلاً أوطارهُ لم أنصرف عن وجه مأمولٍ إلى محذور[1]

وها هو يبكي حتى لا يدع لعينيه مدمعاً، يبكي ذلك الشباب الضائع، ويدعو بالسقيا لتلك المرحلة من حياته التي قضى فيها أوطاره ومآربه يقول: [الطويل]

بكيتَ فلم تترك لعينك مدمعا زماناً طوى شرخ الشباب فودَّعا

سقى الله أوطاراً لنا ومآرباً تقطَّع من أقرانها ما تقطعا

ليالِيَ تنسيني الليالي حسابها بُلَهنِيَةٌ أقضي بها الحول أجمعا[2]

وقال في قصيدة أُخرى نادباً الشباب، مستسقياً لأيامه التي أمسى يفتقرها بعد المشيب، تلك الأيام التي جار عليها المشيب، وذوى أغصانها الزمان، فيدعو لها بالسقيا بعد موتها فما زال يستشعر متعها: [المنسرح]

سقياً لأيامٍ لم أقل أسفاً سقياً ولم أبكِ عهد مُدَّكرِ

سقياً ورعياً لعيشةٍ أُنُفٍ أصبحتُ من عهدها بمفتقر

أمتعني دهرُها بغبطته على الذي كان فيه من قِصر

إن يطوِ لذّاتها المشيبُ فقد فضضتُ منها خواتم العُذَر

أو يذوِ أغصانها الزمان فقد جنيتُ منها مَطايب الثمر

أجزعني حادثُ المشيب وإن كنت جليداً مستحصِدِ المِرر

حُقّ لذي الشيب أن يعفّرهُ لا بل كفاه بالشيب من عَفَر

---

(1) السابق، ج٣، ص١١٣٨.

(2) نفسه، ج٤، ص١٤٧٣.

مــا الــشيب شــيباً فــإن ســألت بـــه   فالـــشيب شَــوْبُ الحيـــاةِ بالكـــدر[1]

والمتأمل لهذه الأبيات يجد الشيب والمشيب والزمان متحدة تفعـل أفاعيلهــا بالــشاعر، فالمشيب يطوي اللذات، والزمان يذوي الأغصان، والمشيب يجزع الشاعر بحــوادث مهولــة لا يقوى عليها جلده، والشيب يعفر صاحبه، بل هو العفر نفسه، وهو يشوب الحيــاة بــالهم والغــم ويكدرها...

وإذا كان في الأبيات السابقة يئن تحت وطأة المشيب فهو في البيتين الآتيين يبكي شــبابه بكاءً مرّاً، ويطلب لقبر شبابه الميت السقيا: [الوافر]

ســقى عهــدَ الــشبيةِ كــلُّ غيــثٍ   أغـــرُّ مُجلجـــلٍ دانـــي الرَّبـــابِ

ليـــالي لـــم أقـــلْ سَـــقْياً لعهـــدٍ   ولـــم أرغَـــبْ إلـــى سُـــقيا سَــحابِ[2]

وهو إذ يفيض بالسقيا للشباب فلأن شبابه بشاشة، وأيامه بيض تروق الحسان وتجتذبهن، وتتركهن يتفيأن أغصانه.. أما المشيب فلا صديق له منهن، لذا كان تصديره بيت المشيب باســم الفعل "هيهات" للدلالة على بعد المنال وعسر الوصال بعد تغير الحال: [الكامل]

ســـقياً لأزمـــان مـــضت أيامُهـــا   بيـــضاً كـــأن غـــروبهن شـــروق

إذ للـــشبيبة صـــبوة تُـــصبي بهـــا   وبـــشاشة يـــصبى بهـــا وتـــروق

يهتـــز فيـــك لأريحيـــات الـــصبا   غـــصن تفيَّـــأه الظبـــاءُ وريـــق

هيهـــات أيتهـــا الكواعـــب كالـــدمى   مـــالي بكـــنَّ مـــع المـــشيب صـــديق

---

(1) ابن الرومي، ديوانه ، ج٣، ص١٠٣٣- ١٠٣٤. العيشة الأنف: الكريمة، خوالتم العــذر: جــرار الخمــرة المعتقة، يعفرّه: يمرغه بالتراب، الشوب: الخلط، الكدر: الهم والغم. والبيتان الثاني والثالــث تكــررا فــي قصيدته في رثاء المغنية بستان في قصيدته التي مطلعها:

يا هل من الحادثات من وزرِ   للخائفِ المستجيرِ أم عَصَرِ/ج٣، ص١٠٣٣

(2) نفسه ، ج١، ص٢٥٦.

منـــي علـــيكن الـــسلام تحيـــة إن الـــشباب هراقَـــه مُهريـــق[1]

كان هذا بعضاً من مقام سقيا الشباب في ديوان ابن الرومي وهو غـيض مـن فـيض، وغالباً ما يتجلى في مطالع قصائده، وبعضها يتخذ مقدمة القصيدة كلها التي قد تطول لتصل إلى سبعين بيتاً، وهي مقدمات ترتقي برأينا إلى مقام مقدمات النسيب والوقوف على الأطـلال، وإذا أنعمنا النظر فيها "وجدنا ارتباط أجزائها ارتباطاً يدعو إلى القول بوحدة أفكارها ومعانيها، وهي وحدة تجعل أبياتها تتوالد وتتطور تطوراً عنصرياً؛ فهو خلال بكائـه لـشبابه يؤلّـب المعـاني ويجمعها حول موضوعه ولا يتجاوز عنه، إذ يستهل موضوعه بالتلهف والحسرة على شبابه ثم يتناول المتع واللذاذات التي فقدها بفقد شبابه، وهي متع تشكل المرأة محورهـا، ولا يلبـث أن يتحدّث عن سخرية الحسان به وبخضابه، وعن الأسى الذي تذكيه في نفسه، إذ يـصددن عنـه ويزهدن فيه؛ فيلوذ بممدوحه حيناً، وبالحكمة أو الطبيعة حيناً آخر؛ ليخفّف من عنائه"[2].

ب) الرهبة والخوف:

رأينا في الفصل الأول من هذه الأطروحة المصائب التي أوقعها الدهر في أسـرة ابـن الرومي، وقد استبد بها الموت واحداً تلو الآخر، ليبقى بعـد ذلـك فـرداً تتناوشـه الهـواجس والمخاوف والهموم، يطلّ عليه الموت من جدران حجرته محمولاً بمـرارات التـذكر والفقـد، مأسوراً بمشاعر الموت التي تسكنه، وتقرب المسافة بينه وبين جدثه؛ فلا الأيام قادرة علـى أن تسليه، ولا حزنه مما ينضب، ولا يجد لنفسه مسلياً ومعزياً إلا اقتراب لقائه بأخيه الميت، وذلـك باستشعاره إحساس الموت الذي يتنامى بداخله: [الطويل]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص١٦٨٤، الوريق: الغصن ذو الورق، هَرَاقه: أراقه، الكواعب: الفتيات اللواتي استدارت أثداؤهن.

(2) أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي دراسة تحليلية لشعره، ص٢٧٢- ٢٧٣.

وتُـــسلّينيَ الأيـــامُ لا أنَّ لـــوعتي ولا حَزَنَـــي كالـــشيء يُنْـــسى فَيَعْـــزُبُ

ولكـــنْ كَفـــاني مُـــسلّياً ومُعزِّيـــاً بأنْ المـــدى بينـــي وبينـــك يقـــربُ[1]

إن استشعاره الموت، يذكيه الدهر بحوادثه التي يشيخ لها الصغار، ويجزع مـن هولهـا الكبار، فالدهر يعضُّه في كل حين: [الطويل]

ومـــا عَجَـــبٌ أن كـــان ذاك فإنـــه إذا المـــرء أشْـــوَتْهُ الحـــوادثُ شَـــيَّخَا

بَلَى عجبٌ أنـــي جَزِعـــت ولـــم أكـــن جَزوعاً إذا ما عـــضَّهُ الـــدهرُ أَخَّخَـــا[2]

وعندما تعظم المصائب، ويستدعي المصاب دموعه، فتعجزه، تترك حرقة ومرارة يلتهـب بهـا كبده، وتفت عضده، فيستشعر المصاب الجلل الذي لا تشفيه الدموع: [مخلع البسيط]

عينـــــــيَّ شُـــــــحَّا ولا تَـــــــسُحَّا جَـــلَّ مُـــصابي عـــن البكـــاءِ[3]

إن اضطرام النيران بداخله، شكل لديه حالة من الرهبة والخوف من المجهـول القـادم، فالمصائب لا تني تطلُّ عليه برؤوسها المرعبة من كل حدب وصوب، فاضـطربت انفعالاتـه، وغدت هواجسه مرآة المظاهر الحسية التي يراها ويعيـشها، ولاسـيما بعـد أن أودى شـبابه، وانصرفت عنه الرجال، وأعرضت عنه النساء، وساءَت حاله الصحية، فلم يعد له من الماضـي إلا التذكر: [الطويل]

أَأَيَّـــامَ لَهْـــوِي هـــل مَواضـــيكِ عُـــوَّدُ وهل لـــشباب ضـــلَّ بـــالأمس مُنْـــشَدُ

أقول وقـــد شـــابتْ شَـــوَاتِي وَقَوَّسَـــتْ قَنـــاتي وأَضْـــحَت كِـــدْنَتي تَتَخـــدَّدُ

ولَـــذَّتْ أحـــاديثي الرجـــالُ وأعرضـــتْ سُليمى وريَّا عن حـــديثي ومَهْـــدَدُ [4]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص١٦٠.

(2) نفسه، ج٢، ص٥٧٤.

(3) نفسه، ج١، ص٧٩.

(4) نفسه، ج٢، ص٥٨٦، والشواة: جلدة الرأس، والكدنة: السمنة.

إنك تكاد ترى صورته، وتتحسس مظهرها الذي ينزّ بالموت، غير أن "مكونات الصورة برغم حسيتها، واستمدادها من الواقع؛ فقد مستها يد الشاعر حتى أصبحت أدوات، والكلمات التي تعبر عنها صارت صوراً تعبيرية لفكر الشاعر ومشاعره"[1].

لقد تفاقم الخوف وتنامى في نفس الشاعر، ولعل ذلك التنامي كان أحد أبرز الأسباب في غلوه في التطير كما كنا قد رأينا، هذا الخوف وذلك التطير جعلاه يرهب كل شيء:

[الطويل]

ومن نكبةٍ لاقيتُها بعد نكبةٍ رهبتُ اعتسافَ الأرضِ ذاتِ المناكبِ[2]

ويصل به خوفه إلى درجة الخوف من الماء في الكوز فكيف بركوبه البحر؛ فيرسم لنا ذلك بصورة دقيقة: [الطويل]

فأيسرُ إشفاقي من الماء أنني أمرُّ به في الكوزِ مَرَّ المُجانبِ

وأخْشَى الرَّدَى منه على كل فكيف بأمنيهِ على نفس راكِبِ[3]

وهو إذ يخشى الردى من شرب الماء، والماء أساس الحياة وعمادها، فهو إذاً ميت في ثياب حي، ميت يحس بالأحياء، ولا حيّ يحس به، من هنا فقد ضاقت عليه حياته حتى أصبحت قبراً، وجردته من كل شيء في شبابه وشيخوخته، ولم تبق له سوى الحرقة والآهات والرهاب الدفين الذي ينثّ حسرته في كل موقف وحال: [السريع]

حُرمتُ في سِنِّي وفي مَيْعَتي قِرَايَ من دنيا تَضَيَّفْتُها

---

[1] أبو الرضا، سعد، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص١٠.

[2] ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٢١٤، والاعتساف: السير بغير هداية.

[3] نفسه ، ج١، ص٢١٦.

كَمْ آهَةٍ لي قد تأوَّهتُها فيها ومن أُفٍّ تأفّفتُها

أغدُو ولا حالَ تَسنَّمتُها فيها ولا حال تَرَدَّفتُها[1]

إن هذا الدهر الذي يضع من همة شاعرنا، ويرفع من شأن الآخرين هو ذاته الذي يقض مضجعه، ويشعره بالنقص، فيقعد به العزم كلما حاول النهوض: [المتقارب]

أرى النفس يَقْعُد بي عَزْمُها إذا ما هممتُ بإتيانِكا

لِما وضَعَ الدهرُ من هِمَّتي وما رفع اللهُ منْ شأنِكا[2]

والدهر والحال هذه يوهي جسد الشاعر كما أوهى نفسه، فحتى بياض اللحية أصبح يروع الآخرين، وهذه الروعة في الواقع إسقاط لما يراه في داخله، من ألم ممضّ، ورهبة من الوافد الأبيض: [الطويل]

رأيتُ جليسي لا يزال يروعُهُ بياضُ القذى في لحيتي فيُميطُهُ

فكيفَ به عمَّا قليلٍ إذا رأى قذى الشيب قد عفَّى عليها سقيطُهُ

وخِطتُ بألوانِ التكاليف وهْيَها وما الدهر أوْهاهُ فمن ذا يخيطُهُ

سلامٌ على ليل الشبابِ تحيةً إذا ما صباحُ الشيبِ لاح شميطُهُ[3]

وأرى أن هذه الرهبة، وذلك الخوف العميق الذي يسكن نفس الشاعر وليدان لذلك الرهاب من المجهول المتمثل بالدهر، الذي لا يبقي ولا يذر، لدرجة أن ذلك ينعكس في كل شعره، فحتى شعر الطبيعة والوصف لم يسلم من ذلك الإحساس "وكثيراً ما يجنح خيال ابن الرومي إلى الإغراب واقتناص الصور المبتكرة، كأن يتخيل للشمس أمواجاً، ويتخيل أفنان

---

[1] السابق، ج٦، ص٢٣٧٧.

[2] نفسه، ج٥، ص١٨٢٢.

[3] نفسه، ج٤، ص١٤٣٨.

الشجر حين تهزها الرياح فرساناً بهماً يشهرون سيوفهم عليه، وهي صورة نابضة بدلالات نفسية تشف عن الخوف والقلق وعدم الأمان"[1]. والإنسان الموتور، يتوجس من كل صورة يراها، ويتحسس الهجوم المباغت من كل شيء، ذلك أن رهابه يسكن داخله، يقول:

[الطويل]

أظلُّ إذا هزتهُ ريحٌ ولألأتْ ... له الشمسُ أمواجاً طِوالَ الغواربِ

كأني أرى فيهنّ فُرسانَ بُهمةٍ ... يُليحون نحوي بالسيوف القواضبِ [2]

وأمثلة ذلك كثيرة في شعره، وكلها تتبدى فيها فاعلية الدهر، فهو إذ يصف طيلسانا قديماً يرى أنه صارع الدهر حتى تفسخت أركانه، وأصبحت خروقه تصرخ من شدة الهول، وانبرت فيه الصدوع طولاً وعرضاً كما هو الحال في رقعة الشطرنج، ولا يكتفي بذلك، فهذا الدهر المبلي لا يدع شيئاً على حاله، فقد أفنى نساج هذا الطيلسان، كما أفنى بنيهم، وأسبغ الشيب على أحفادهم، ثم يوغل بعد ذلك في تعميق مأساة ذلك الطيلسان، فهو نسر دهر إشارة إلى قدمه العميق، ولا يكفيه ذلك فيوظف أسطورة نسور لقمان وهي أسطورة تقول: إن لقمان عاش عمر سبعة نسور، والنسور معروفة بطول أعمارها... ويشهد بعد ذلك كواكب السماء وهي التي تراقب الأرض من علٍ منذ أزل، فيشهد النسران على عمق بلاء هذا الطيلسان، يقول:

[الخفيف]

يا ابنَ حرب كسوتني طَيْلَسَاناً ... يُسرْزِع الرَّفْوُ فيه وهو سِبَاخُ

عُد مليَّاً قد ناطح الدهْرَ حتى ... كلُّ أركانه بهنَّ انفِسَاخُ

مات نُسَّاجُهُ ومات بَنُوهم ... وبدا الشيب في بَنيهم وشاخوا

---

(1) عيسى، فوزي، في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨، ص٣٦٦.

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج١ ، ص٢١٦

طيلســـان إذا تـــداعت خُـــرُوقٌ بـــين أثنائـــه لهـــنَّ صُـــرَاخُ

ســـرَّني صـــوتُه وقلـــت لـــصحبي لـــم يُـــصَوِّتْ إلاَّ وفيـــه طَبَـــاخُ

تـــستمرُّ الـــصُدُوعُ طـــولاً وعرضـــاً فيـــه حتـــى كـــأنهنَّ رِخَـــاخُ

نَسر دهـــرٍ نـــسورُ لقمـــانَ والنَّـــسْـ رَانِ إن قِـــسْتَها إليـــه فِـــراخُ[1]

ومثل هذه النماذج كثيرٌ في شعره، فهو مسكون بالرهبة والخوف، وهو مـــأزوم دائمـــاً بحراك داخلي يجعل من فؤاده محطة قلقة تعبث بها هدايا الدهر، لذا فهـــو يعمـــد أحيانـــاً إلـــى المواجهة، وهي في الأغلب غير متكافئة مما يجعله أحياناً يزج بالممدوحين في إطـــار مواجهـــة الدهر.

ج) التحدي والمواجهة:

واجه ابن الرومي الحياة، مواجهة المدرك المتبصر، وعمّدَ ذلك بنظرة عقليـــة مفعمـــة بروح الفلسفة والمنطق، مما دفعه لتحدي الواقع، وإعمال الجرأة في الأفكار المطروحة، وهـــي جرأة كثيراً ما ولدت لديه الحيرة والتـــردد والخـــوف فـــي التـــصدي للحيـــاة بكـــل تعقيـــداتها ومشكلاتها[2]، ويبدو أن ذلك التصدي كان يتكسر تحت سطوة الدهر وجبروته، ففي كـــل يـــوم يفجعه بفاجعة، إن لم تكن في بدنه وصحته، ففي بنيه وأهله، وإن لم تكن في هذا وذاك ففي داره وزرعه.

كل هذا كان يدفع بابن الرومي دفعاً إلى المواجهة، وحري بمن يصيبه الضيم أن يـــدافع عن نفسه: [الطويل]

---

(١) ابن الرومي، ديوانه ، ج٢، ص٥٧٣.

(٢) الحر، عبد المجيد، ابن الرومي عصره حياته نفسيته فنه من خلال شعره، دار الكتب العلميـــة، بيـــروت، لبنان، ١٩٩٢م، ص١٩٨.

على أنَّ هذا الدهرَ قـد ضـامَ جـانبي ولـستُ حقيقـاً أنْ أقـرَّ لـضائمِ[1]

وهو يؤكد هذا المعنى في موقع آخر من القصيدة ذاتها: [الطويل]

ولستُ إذا ما الـدهرُ أصـبح جاثمـاً علـيَّ بِمُلْـقٍ تَحتَـهُ بـركَ جـاثمِ

ومهما أخِمْ عنـهُ فلـستُ عـن التـي تبلِّغنـي آمـال نفـسي بخـائمِ[2]

فهو هو لا يجبن، ولا يستسلم، بل يواجه وينهض بكل طاقته لمجابهة خصمه.

وهو – وإن ابتلي بصحته، وقاتله دهره بجنود يتلمس سطوتها ولا يراها، يقبل التحدي مستعيناً بجنود ممدوحه لمواجهة أسباب الردى: [الطويل]

خَصَصْتُ وأثنـى بـالعمومِ ولـم أكـنْ كـصاحبِ نـومٍ هـبَّ بعـدَ هجـودِهِ

ولكنّنـي بَـدَّأتُ أبلـجَ لـم أزلْ أُقاتِـلُ أسـبابَ الـردى بجنـوده[3]

وهو إذ يحاول إصلاح الدهر، لا يجد إلى صلاحه سبيلا، ويعييه ذلك، فيواجـه دهـره بغيره، بأولئك الممدوحين الذين ينبرون لما ابتدأ به:

[الكامل]

بـأبي يَـدٌ لكُـمُ صَـنَاعٌ أَصْـلَحتْ دَهْري، وقد أعيـا يـدي إصـلاحُه[4]

وإذ يدرك ابن الرومي حقيقة هذه المواجهة المحكومة بحتمية الاستسلام ينأى بنفسه عن ذلك، ويبحث عمن يمتلك القوة ليضعه في واجهة الصراع، فيتحدى بقوة غيره، ويواجـه بجلـدِ ممدوحيه: [الخفيف]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٦، ص٢٢٩٧.

(2) نفسه، ج٦، ص٢٢٩٨، أخم: أجبن.

(3) نفسه، ج٢ ، ص ٦٨٠

(4) نفسه، ج٢ ، ص ٥٣٠

وَرَمَيْتَ الذينَ ترمي فكانت لكَ آجالُهم قِسيّاً ونَبْلا

لستُ أَخشى صروفَ دهري إذا ما عَقَدَ اللهُ لي بحبلِكَ حبلا[1]

وإذا ما أسلمه الخونة للدهر نكاية به، واسترضاء للآخر، فإنه يستنجد بممدوحه لتحريره من هذا المحارب المدجج، فيلبي الممدوح النداء ويهزم الدهر وهو يرتدي بزته:

[المنسرح]

مِنْ بعدِ ما خاشَ بي وأسلَمَني طَوْعاً إلى الدهرِ ضامِنو دَرَكِه

هَتَفْتُ للدهرِ باسمِهِ فانهزمَ الدهرُ وهو في شَكِّكِه[2]

كانت هذه بعض نماذج المواجهة، وهي كما أسلفنا- مواجهة محكومة بالخسران... فلا مناص من الاستسلام للشاعر.

د) الاستسلام:

إن الصورة الموصوفة للدهر في شعر ابن الرومي، تتصل بوعي عميق بالإحساس بالزمن وانتقاصه من عمر الإنسان، مما يفاقم الشعور بالزوال والفناء والتحول من ناحية، وتتصل بأحاسيس مختلطة تجعل من الدهر طاقة غير مفهومة، تقوم بأدوار تدميرية لا تبقي ولا تذر من ناحية أُخرى.

أمام ذلك، عمد ابن الرومي إلى تشخيص الدهر في غير موقع، يلبسه أحياناً بزة المحارب الشرس، وأحياناً قائد الجند الأشاوس، وأخرى يجعل منه وحشاً ضارياً مفترساً، وهو في كل استدعى من الشاعر ثلاثة مواقف؛ الأول يتمثل بالمواجهة والتحدي، وهي مواجهة غير متكافئة، فكلفت ابن الرومي الكثير في أهله وولده وبدنه، والثاني باستدعاء الآخر للقيام مقام

---

[1] السابق، ج٥، ص١٩٤٥

[2] نفسه، ج٥، ص١٨٢٣

الشاعر بالمواجهة، بيد أن هذا الآخر لم يدم لابن الرومي، ولم يستطع أن يكفيه شر دهره، مما استدعي الموقف الأخير وهو إعلان الاستسلام وتقبل المصير، وقد غلب هذا على الشاعر.

وتتجلى مظاهر الاستسلام في إسباغ الغلبة على الدهر، وتجريد الشاعر من المقاومة، فها هو الشاعر شديد العطش، وكلما حاول أن يتقدم إلى شربه ليشفي الصدى بالماء الزلال، يجد دهره بالمرصاد، فيمنعه من الاقتراب، وهو دهر كنود لا رحمة عنده: [الرمل]

أنا صادٍ ذادني عن مشْرَبٍ   سائغٍ يشفي الصَّدى دهرٌ كَنودُ[1]

إن هذا الدهر الذي يحارب ابن الرومي في شربه ظالم متغطرس مستبد، فهو يقدم الأوغاد، ويخفض الأحرار، ويضطهد الأخيار، يقول: [الرمل]

ولقد قلتُ لدهري إذ غدا   وهو للأخيّار ظلاّمٌ ضَهُودُ

يسلَم الوغْدُ عليه وله   إن رأى حُرّاً هريرٌ وشُدُودُ

يا زماناً عُكِستَ أحواله   فسُروج الخيل تعلوها اللُّبُودُ[2]

وله في هذا المعنى أبيات كثيرة.

وهذا الدهر الذي بزّ الشاعر، وغلبه، ونكّل به ترك آثاراً جساماً في جسده، فمن جهة جعله الشيب هزءاً، وأوبقته العيوب، وترك الدهر ندوباً في جلده، لا يقدر على إنكارها:

[البسيط]

فالآن أهزأ بي شيبي وأَوْبقني   عيبي وإن كنت لم أُوبَق ولم أُعَبِ

بالجِلْد انداب دهرٍ لست أنكرها   وما بعرضي لعمرُ الله من نَدَبِ[3]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٧٥٥

(2) نفسه، ج ٢، ص٧٥٤

(3) نفسه، ج١ ، ص ١٩٠

ولعل شكوى الدهر من أهم مظاهر الاستسلام واليأس من المقدرة على التغيير، فلا يني الشاعر يبحث عن منقذ يكفيه جبروت دهره، ويفكّ أسره من قيود وشدائد الدهر:

[البسيط]

أشكو إليك خطوباً قد بَعِلْتُ بها لم تَتْرُكْ سَبَداً عندي ولا لَبَدا

وأنت أذكرتنيها حين أذهلني دهرٌ أكابدُ منه صاحباً نَكِدا

وقد وَعَدتَ بفكي من شدائده وعداً فَأَنْجَزَ حرُّ القوم ما وعدا[1]

بيد أن هذا الدهر ضارٍ يفترس أبناءَه، ولا يرحم أحداً، والشاعر ليس إلا أحد ضحاياه:

[البسيط]

يا كائناً بين أوعاثٍ وأوعارِ من صَرْف دهرٍ على أبنائه ضاري[2]

إن صروف الدهر التي تحمل المرء في الشقاء، فتفرق، وتبدل، وتفترس، تمتلك أنياباً قاسية من الحديد الحاد دلالة على شدة الفتك: [الطويل]

وما كان لو حُكِّمْتَ جنة بذله ولو حُوذرتْ أنيابُ دهرٍ حدائدُ[3]

وهذا الدهر أحمق يتلاعب بالشاعر، ويسوق له المكائد، ويعبث به، فلا يجد ملاذاً إلا الشكوى إلى الله، فهو لم يجد له نصيراً من ممدوحيه يدفع عنه البلاء: [الطويل]

ولم أُسْقَها بل ساقَها لمكيدتي تَحامُق دهرٍ جَدَّ بي كالمُلاعِبِ

إلى الله أشكو سخفَ دهري فإنه يُعابثني مذ كنت غيرَ مُطائبِ[4]

---

(1) السابق، ج٢ ، ص٦٤٧

(2) نفسه، ج٣، ص١٠٢١

(3) نفسه، ج ٢، ص ٧٩٩

(4) نفسه، ج ١، ص ٢١٤

وابن الرومي في نظرته إلى الدهر "يرسم معاناة الإنسان الحضاري في القرن الثالث الهجري حيث يسحقه مجتمعه المترف ويحرقه زمنه الذي يتجه نحو الفناء بسرعة"[1].

إن هذا الإنسان الذي يسحقه قدره، يرنو إلى الانعتاق من أظفار دهره وأنيابه، فيهرب لعله ينجو بنفسه، بيد أن الدهر المقاتل الشرس، يركب فرسه ويطارده، وهي مطاردة تتنزى منها رائحة الهزيمة، ومحاولة التحرر، انظر إليه يصف محاولة رجل لتغيير أفاعيل الدهر في رأسه:

[السريع]

يا أيُّها الهاربُ منْ دهرِهِ	أدركَكَ الدّهرُ على خيلِهِ
يسوقُ منْ نُفرَتِهِ طُرَّةً	إلى مدىً يَقْصُرُ عن نيلِهِ
فوجهُهُ يأخذُ من رأسِهِ	أخْذَ نهارِ الصيفِ من ليلِهِ
مثل الذي يرقع من جيبه	وهيًا بما يأخُذُ من ذيله[2]

على الرغم من الطرافة في رسم هذه اللوحة، إلا أنها تقدم صورة مثلى للدهر الذي يراه ابن الرومي، هذا الدهر الذي مهما حاول الإنسان الهرب منه، إلا أنه يلحق به، فإن هرب منه راجلاً، تبعه راكباً على خيله، فسرعته عالية، وإدراكه فريسته حاصل لا محالة... هذا هو محور المقطوعة، وإن كانت تنحو لغير هذا الغرض، وتبحث في غير هذا المقصد.

فهي مقطوعة في السخر والهجاء، يسخر فيها الشاعر من المهجو وهو رجل أصلع ليس له من شعر الرأس إلا ما ينمو في مؤخرة رأسه، فيحاول أن يغطي مقدمة رأسه، بذلك الشعر ولكنه لا يستطيع، ولا يحقق مبتغاه ويبقى وجهه الأمرد يأخذ من رأسه إذ يتساوى صلع الرأس مع بشرة الوجه، ثم ينتقل إلى صورة أخرى يقارب بها هذه الصورة وهي صورة الإنسان الذي

---

(1) جيده، عبد الحميد، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ١٧١

(2) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ١٩٣١

يحاول أن يرقع وهيا في جيبه، بأن يأخذ الرقعة من ذيل ثوبه، فإن أخفى هذا كشف ذلك... وكذا هو الإنسان..

والصلع أيضاً هو إحدى فاعليات الدهر في الرأس، ومهما حاول الإنسان التحايل عليه تبقى الغلبة للدهر، فالمرء لا يستطيع التمرد على واقعه، كما لا يستطيع أن يعيد سني حياته إلى الوراء، فإن فرّ من قدره، فإنما يفرّ منه إليه.

الفصل الرابع

الرؤية الزمنية للدهر في شعر ابن الرومي

أولا: الزمن الكلّي

ثانيا: الزمن الجزئي

ثالثا: مظاهر الدهر السماوية

أولاً: الزمن الكلي: "الماضي والحاضر والمستقبل"

كنا قد وقفنا في التمهيد على مفهوم الزمن وآراء بعض اللغويين والدارسين في تعريفه، وفي علاقته بالدهر، وارتأينا أن نقف إلى جانب الذين يرون ضرورة الفصل بينها لا الوصل"[1]، وإن كان هذا الفصل لا يؤدي إلى القطيعة، فما الزمن إلا مادة الدهر، ومراياه الفاعلة في مجريات الحياة.

وكنا تحدثنا كذلك عن أنواع من الزمن، أبرزها الزمن الفيزيائي الرياضي وهو المؤطر في الوقت وأجزائه كالماضي والحاضر والمستقبل، والمحكوم بنظام كوني يكون فيه الوقت قياساً بين نقطتين[2]، وهناك الزمن البيولوجي، إذ يحمل كل منا ساعة بيولوجية في داخله[3]، وهناك الزمن الذاتي أو النفسي[4] وهو الذي يؤطر نظرة الشعراء إلى الزمن، إذ تكون الحالة النفسية هي مادة الإحساس الزمني وساعة قياساته الخاصة.

من هنا فإن قضية الزمن أرّقت الشعراء، فكان الماضي حاضراً في ذكرياتهم، ولعل المقدمات الطللية تختزل ذلك الحضور، وتقولب الحاضر في الشكوى وعدم الرضا غالباً، في حين كان استشراف المستقبل مرهوناً بالنظرة إلى المجهول، والخوف من القادم، المتمثل بما يأتي به الدهر.

وابن الرومي أحد أكثر الشعراء حديثاً عن ماضيه وحاضره ومستقبله، سواء أكان ذلك بالمعنى الزمني الفيزيائي أم بالزمن النفسي الوجداني، وهو يدرك أن الحياة مرهونة بالزمن،

---

(1) الغيضاوي، علي: الإحساس بالزمن في الشعر العربي من الأصول حتى نهاية القرن الثاني الهجري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

(2) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، أدب الكاتب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٦هـ، ص٧٤.

(3) صالح، عبد المحسن، الزمن البيولوجي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٨، عدد٢، سنة ١٩٧٧، ص٩.

(4) ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢م، ص١٠.

وأن كل زرع صائر لحصاد، من هنا كان الترحم على الماضي، والدعاء باتقاء شرور المستقبل:

[الخفيف]

كــــلُّ زرعٍ فإنّـــــهُ للحــــصادِ والمنايـــــا روائــــحٌ وغـــــوادي

رحـــمَ اللهُ مــــن مـــضى، ووقــــاكُمْ نُــوَبَ الــدهر، يـــا بنـــي حمَّـــادِ[1]

وهو إذ يطلب التعزي عن الماضي، بما يمرّ به من أحداث جسام، تنوء بفقد الأحبة، فهو يــدرك أن يــد الــدهر تطــول كــل شـــيء، وأن الزمـــان الــذي يهــب لا بــد أن يــسترد ودائعه:

[الطويل]

تعزّ عن الماضـــي وإن هـــصرتْ بـــه يدُ الدهر غصناً من غـصونِكم غـضّا

وكن ماجداً لم يُغـض عنـد هـضيمةٍ فلمــا أحــبّ الله إغــضاءَهُ أغــضى

وعُدَّ الذي أضــحى الزمـــانُ استردَّه لــدى الله كنـــزاً لا يــضيّع أو قرضـــا

فـــإن الـــذي يُمــضي الأمــور مملَّـــكٌ على جِلّة الأملاك إمضاءُ ما أمــضى[2]

وعندما يتفكر بزمنه، يعتامه القلق الوجودي، فيتمثل له الماضي على ما فيه من أحــداث جسام، اقضّت مضجعه بتلك الفترة الذهبية، التي يستشعر انصرامها، فهي غرم استرده صاحبه، وترك الشاعر في عذاباته وحسراته، فهو إن نال ما يصبو إليه برهة، يحس أنه حاز غنماً كبيراً، لأن زمانه الآتي يغلق عليه الآمال، وحياته مرهونة بموته، وصحته مرهونة بسقمه... فإن طاب له العيش ينغص عليه ذلك الطيب وسواس قهري مما هو قادم في قابل الأيام، فاللحظة لن تبقى، والسعادة تذهب كالحلم ليرسو الشقاء في أعماق نفسه.

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص ٦٦١

[2] نفسه، ج ٤، ص ١٣٧٩

ويقرّ في النهاية بأن الحاضر الذي يخشى المستقبل يجعل صاحبه في بـؤس دائـم، لأن القلق والخوف من الآتي ينغص الحياة الحاضرة وإن كانت متنعمة، يقول: [الطويل]

إذا نلـتَ مـأمولاً علـى رأس برهـةٍ حسبْتُك قد أحرزت غُنمـاً مـن الغُـنمِ

ولم تذكر الغُـرْمِ الـذي قـد غرمْتَـهُ من العُمُر الماضي ويا لك مـن غُـرْمِ

رأيـتُ حيـاةَ المـرء رهنـاً بموتـه وصـحَّتَهُ رهنـاً كـذلك بالـسُّقمِ

إذا طاب لي عيـشي تنغـصتُ طيبـه بـصدق يقينـي أن سـيذهبُ كـالحُلمِ

ومن كان في عـيشٍ يراعـي زوالـه فذلك في بؤسٍ وإن كـان فـي نُعـمِ[1]

وابن الرومي يدرك أن الزمان مرهون بنظرة البشر، فالإنسان يتخـذ مـن ذم الزمـان شعاراً، وهو وإن ساءه الزمن الماضي، فإنه يكثر من حمده، كما يكثر من ذم الزمان الآتي:

[الطويل]

شعارُ الفتـى ذمُ الزمـان الـذي أتـى ومن شأنه حمدُ الزمانِ الـذي مـضى

ولمْ لا وفي الآتي أخو العيش يُجتـوَى وفي الزمن الماضي أخو العيش يُرتضى

شبابٌ وشيبٌ ما استدار علـى الفتـى شـبيهُهُما إلا أمـرَّ وأنقـضا[2]

وهو إذ يعلل في البيت الثاني السبب في كل من المدح والذم، يعرج في البيـت الثالـث على فاعلية الزمن، فالماضي محمود لشبابه، والحاضر ممقوت لشيبه.

والزمان إذ يتربص مستقبله بحاضر الشاعر، يجد الأخير ضرورة الاستعداد للمواجهـة القادمة، فالمستقبل قادم بالحرب، والزمان مقاتل عداءً وثُوبٌ ينقضّ على الأحرار، ويـستغل أي

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢١٢٩

(2) نفسه، ج ٤، ص ١٣٨٣

نقب للولوج إلى حصن الشاعر، لذا فهو يعيذ ممدوحه أن يخفف من دروعه، أو أن يوسع في جيوبها خشية انقضاض الزمن عليه من خلالها: [الوافر]

أعيذُكَ أن تخففَ من دروعي ... فإني من زماني في حروبِ

وما تلكَ الدروعُ سوى هبات ... تجودُ عليَّ من يدكِ الوهوبِ

أصونُ بها المقاتلَ من زمانٍ ... على الأحرارِ عدّاءٍ وثوبِ

فلا توسعْ لَهُ في جيبِ درعي ... فقد تُؤتى الدروعُ من الجيوبِ[1]

إن الماضي الذي يتمثله ابن الرومي يأخذ من الحاضر والمستقبل، فكل ماض حاضر في وقته، وكل حاضر كان مستقبلاً قبل حضوره، بيد أن الإنسان كلما تقدم به السن، تقاصر مستقبله، وارتد حاضره إلى الذكريات: [السريع]

وقد يعزّيني شباباً مضى ... ومدّةً للعيشِ أسلفْتُهَا

فكّرتُ في خمسين عاماً خَلَتْ ... كانتْ أمامي ثم خلَّفْتُهَا[2]

إن هذه الذكريات التي انقضت ترده إلى أوان الصبا، ولكنه لا يلبث أن يؤوب إلى حاضره ليرى فيه أوان الاصطراف: [المنسرح]

بكل أحوى أحمّ في حورٍ ... وكل أقنى أشم في دلفِ

مضى أوان الصبا وحين البطا ... لات وهذا أوان مصطرفِ[3]

---

(1) ابن الرومي، الديوان، ج١ ، ص ٢٢٥

(2) نفسه، ج ١، ص٣٦٠

(3) نفسه، ج٤ ، ص ١٥٦٥

ولعل في توثيق شاعرنا لسني حياته[1] دلالة خاصة على وقوفه عند الحاضر مستشرفاً المستقبل ومتأملاً ما مضى، وهو في الأغلب نادب للماضي، متأوه للحاضر، ناعٍ للمستقبل، إلا أن ذلك قد يبدله الممدوح الذي تنتصف به أخريات الدهر من أوائله : [البسيط]

فــي مُــدّةٍ عُــدَّةُ العــشرينَ أولُهــا	متى شَفَتْ بكَ مــا لاقــت مِــنَ العلــلِ
وغيــرُ بِــدْعٍ إن اشــتاقت إلــى مَلِــكٍ	في كــل مجــدٍ وخيــرٍ ســائر المثــلِ
بِهِ أُديلَــتْ تَــوالي الــدهرِ فانتــصفتْ	أيامُـــــهُ الآنَ مـــــن أيّامِـــــهِ الأُوَلِ
أضحت بـــهِ أُخريــاتُ الــدهرِ لابــسةً	فخراً يقــوم مقــام الحلْــي والحلــلِ[2]

ثانياً: الزمن الجزئي

لا تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على أجزاء الزمن في المعاجم، ولا إلـى تحديـدها فيزيائياً، فذلك جهدٌ كفانيه آخرون[3]، وهو توثيق قلما يتطابق ورؤية الشعراء، فلكل نفس شاعرة رؤيتها الخاصة، كما أن الزمن الجزئي الواحد قد يختلف في دلالاته من بيت إلى آخـر، ومـن قصيدة إلى أخرى عند الشاعر نفسه.

من هنا فإن تقسيمي لأجزاء الوقت كان بهدف الوقوف على مـنهج عنـد تنـاول هـذه الأجزاء في شعر ابن الرومي، ولم يكن يهدف إلى تحديد توافق بينه وبـين الدلالــة المعجميــة للكلمة، فارتأيت تقسيم الوقت من الأطول إلى الأصغر، متخذاً البعد النسبي في تقـديره الزمنـي

(١) انظر الأبيات: ديوانه،ج١، ص١٧٤، و ص٢٢٥، وج٣، ص ١٨٣

(٢) ابن الرومي، ديوانه،ج٥، ص٢٠١١

(٣) انظر تقسيم الوقت، الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، ص ٥٩- ١٣١. وانظر، حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربيـة، مكتبـة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

انطلاقاً من نظرة الشاعر نفسه، وأهملت تلك الأجزاء الصغيرة التي لم يكن لابن الرومي وأقرانه من الشعراء غاية في تحديدها أو الوقوف عليها، وأظن أن كثيراً منها محدث لم يعهده أولئك الشعراء كالدقيقة والثانية.

وهي أجزاء – طالت أم قصرت– كانت حاضرة في شعر ابن الرومي، تتزيّا عنده بالزمن الدهري، بيد أنها تتشكل لتكون جزءاً من نظرته العامة لفاعلية الدهر التي يكون الزمن جانباً منها.

١. العصور.

لن أقف عند مفردة العصر على أنها وقت ما قبل الأصيل، أو على أنها الدهر[1] كله، بل سأقف على ما عنته المفردة في صيغة الجمع لدى ابن الرومي وهي تطلق غالباً على المدد الطويلة المتتالية، وحتى عندما ترد بصيغة المفرد فإنها تعني زمناً طويلاً قديماً موغلاً في القدم، ومن ذلك قول ابن الرومي في الخمرة: [الكامل]

وتعيد نشأتها المشيبَ إلى الصبا　　فكأن عيسى جاءَ بالإحياءِ

تَرْوي عن العصرِ القديم حديثها　　بتسلسلٍ والدورُ في الندماءِ[2]

فالعصر القديم هنا قد يعني قطعة زمنية قديمة طويلة، وقد يعني زمن ما بين الشيب والصبا، والبعد بينهما محمول نفسي لدى الشاعر، وعلى كل فهي لا تعني وقت ما قبل الأصيل، كما أنها لا تعني هذا ولا ذاك في قول علقمة: [الطويل]

طحا بكَ قلبٌ في الحسانِ طروبُ　　يُعيد الشباب عصر حان مشيبُ[3]

---

(١) اللسان، عصر.

(٢) ابن الرومي، ديوانه، ج ١، ص ١٣٦

(٣) علقمة الفحل، ديوان علقمة، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، مطبعة الأصيل بحلب، ط١، ١٩٦٩م، ص٣٣.

فكلمة عصر هنا تعني "الحين" بمعنى: حين أوان الشيب.

وقد كانت نظرة ابن الرومي للعصور تتناغم والمدة الطويلة، ونراها أطول من القـرون في الدلالة لديه ومن هنا وضعناها في الترتيب الأول، فانظر إليه مادحاً: [الطويل]

نشرتَهُمُ عن حسن فعلٍ فعلتَه   فواتحُهُ موصولةٌ بالخواتمِ

فأصبحَ حيّاً أحدثُ القوم معهداً   ومن كان في أولى العصور القدائمِ

وما كافأ الأخلافُ أسلافَ قومهم   بأفضل من نشر العظام الرمائمِ[1]

هذه الأبيات من قصيدة طويلة يمدح بها أبا سهل بن علي النوبختي، وهي أبيات تتخذ من البُعد الزمني متكأً، ففي البيت الأول تكون الفواتح نقطة البدء والخواتم نقطة النهاية، وبينهما مدة موصولة، وفي البيت الثاني، نبدأ من نقطة النهاية بقوله: أحدث القوم معهدا مرتدة إلى نقطة البدء بقوله: أولى العصور القدائم، والمهم هنا هو المقصود بالعصور فهي جمع يدل على مدد طويلة مغرقة في القدم.

وإذا كان في الأبيات السابقة يصف العصور بالقدم، فإنه في البيت الآتي يتحدث عن آخرها كما تحدث سابقاً عن أولها: [البسيط]

يا يوم يحيى لقد أحييتَ داهيةً   دهياءَ للناسِ تبقى آخر العُصُرِ[2]

والملاحظ في الاستخدامات السابقة أن العصور لديه اقترنت بالحركة، من أولى العصور القدائم إلى آخر العصر، وهي حركة الوجود "والوجود هو الحياة والحياة هي التغير، والتغير هو الحركة، والحركة هي الزمان"[3]، والزمان هو عصور متتابعة.

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص٢٢٧٥

(2) نفسه، ج٣ ، ص ١١٣٦

(3) حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، ص٣٥.

٢. القرون:

القرن مئة سنة، وقيل ثمانون أو سبعون أو ستون، وقيل أهل زمان واحد[1]، وفي كل هو مدة زمنية اصطلح على أن تكون مئة سنة، فهي لا تعدل العصر، بل قد تكون جزءاً منه، وكذا الجمع "القرون" فهو لا يعدل العصور، وكأني بالشعراء قد استخدموها للدلالة على مئات السنين، يقول عامر العدواني:

[الطويل]

ثلاثُ مئينَ قد مررنَ كواملاً   وها أنا هذا أرتجي مرَّ أربعَ

أُخَبِّرُ أخبارَ القرونِ التي مضت   ولا بدّ يوماً أن يطارَ بمصرعي[2]

وابن الرومي يراها مدة زمنية طويلة يقول: [البسيط]

صبراً جميلاً فإن الصبَّ مصطبرٌ   على القرونِ وإنْ ألوى بها الطولُ[3]

فهو يرى أن الصب صابر على طول الزمن، وصبره لا ينفد مهما طال، فالقرون هنا تعني طول المدة، ولا يقصد بها مئات السنين على الحقيقة، ولو كان ذلك، فكيف سيصطبر العاشق الذي لا تربو حياته على المئة عام على مئات السنين.

ويشير في موقع آخر إلى سالفات القرون ويعني بها مدداً زمنية ماضية، قد تدل على مئات السنين، يقول   [المتقارب]

تناسيتَ عهدي أبا جعفرٍ   كأني من سالفاتِ القرونِ

---

(١) اللسان، قرن.

(٢) انظر الأبيات في ، الميداني، أبي الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥، ج١، ص ٣٩ .

(٣) ابن الرومي، الديوان، ج٥ ، ص ١٩٠٧

أظنّ القراطيسَ في مِصْرِكُم تخوّنها ريبُ دَهْرٍ خئونِ[1]

٣. الأعوام:

العام والسنة مدة زمنية قدرها اثنا عشر شهراً[2]، والعام جمع أيام بينما السنة جمع شهور[3]، وقد تكررا في شعر ابن الرومي كثيراً في صيغة الجمع تحديداً، وتكرر العام مصحوباً بالعدد ألف بصورة لافتة أيضاً، يقول: [المجتث]

اسلمْ على الأيامِ مُعمَّراً ألف عام[4]

ويقول في موقع آخر: [مجزوء الرمل]

ألف عامٍ كلّ ما أدْ برَ عامٌ كرَّ عامُ[5]

فهو هنا يفصل الأمر، فيذكر الأيام وهي مكونات العام، ويطلب لممدوحه تعمير ألف عام متتابعة كلما انقضى أحدها جاء محله الآخر.

وهذا التتابع يتبدى أيضاً في قوله: [الرجز]

يمرُّ عامٌ ويكرُّ عامُ بها إلى أن تنفد الأعوامُ[6]

فقد أضفى على الأعوام صفات الكر والفرّ، فالعام الذي ينقضي يمرّ، والعام الذي يأتي يكر، وهكذا هي الدنيا إلى أن ينفد الزمن الذي يتمثل هنا بالأعوام.

والأعوام دلالة زمنية مفتوحة، تدل على الاستمرار، يقول واصفاً لهفته على البصرة وما حلّ بها: [الخفيف]

---

(١) ابن الرومي، ديوانه ، ج ٦، ص ٢٤٥١

(٢) اللسان، عوم

(٣) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الفروق في اللغة، ص٢٦٤

(٤) ابن الرومي، الديوان، ج٥ ، ص ٢١١١

(٥) نفسه، ج ٥، ص ٢١٢٨

(٦) نفسه، ج٥ ، ص ٢١١٨

لهف نفسي عليك يا فُرْضَةَ البلـ ـدانِ لهفاً يبقى على الأعوامِ[1]

والأعوام والسنون إذا اتسمت بالقحط، فإنها تطول في إحساس الناس، بل وتؤرخ لحيواتهم، ومن هنا فمن شأن الممدوح أن يتبدى كرمه عند تلك الشدائد، يقول: [الطويل]

فتى يُلحِمُ الطَّيرَ الغِراثَ بسيفِهِ ويطعمُ في الأعوامِ ذاتِ المخامصِ[2]

وكذا يقول ذاكرا سني القحط، ومثنياً على ممدوحه لتحويلها إلى ربيع مريع:

[الطويل]

وجدنا أبا عيسى العلاء بن صاعدٍ ربيعاً مريعاً ليس فيه خطائطُ

إذا وُضِعتْ أكوارُنا بفنائِهِ فقد رفعت عنّا السنونَ القواحطُ[3]

وهو يقرّ بأن الدهر أطوار فيها الحلو والمرّ، فالحلو يتمثل في أعوام كأنها أيام، والمرّ يتبدى في أيام كأنها أعوام، وهو بذلك يختزل رؤية الإنسان الداخليّة، وإحساسه الداخلي بالوقت طال أم قصر: [الوافر]

وهذا الدهرُ أطوارٌ تراها وفيها الشَّهْدُ يُجنى والسِّمامُ

فأعوامٌ كأنَّ العامَ يومٌ وأيامٌ كأنَّ اليومَ عامُ[4]

٤. الفصول:

يتكون العام من أربعة فصول هي: الصيف والشتاء والربيع والخريف[5]، وقد وردت كلمة الفصول بصيغة الجمع بمفهومها الزمني مرة واحدة في شعر ابن الرومي، إذ قال:

---

(1) ابن الرومي، ديوانه ، ج ٦، ص ٢٣٧٨

(2) نفسه، ج ٤، ص ١٣٦٩

(3) نفسه، ج ٤، ص١٤٢٧

(4) نفسه، ج٦، ص٢٢٨٣

(5) المرزوقي، ابو علي أحمد بن محمد بن الحسين، الأزمنة والأمكنة، ج١، ص١٦٢، وانظر ص١٦٨-٢١٤.

[الوافر]

فزدنـــي منــكَ تقريبـــاً وبـــشراً　　　فـــإنَّ الجـــنسَ تتبعُـــهُ الفـــصولُ[1]

أما الفصول بأسمائها فقد وردت تكراراً في شعره حاملة دلالات زمنية، وغالباً ما يجمع بين قطبيها وهما الصيف والشتاء، فانظر إليه مخبرا ممدوحه بأن الشتاء قد انقـضى معظمـه، وجاءَ الصيف بحره اللاهب، فيطلب من ممدوحه أن لا يزيد الحرّ حراً: [الخفيف]

قد مضى أكثر الشتاءِ وجـاءَ الـصيـ　　　ـــفُ يعـــدو فـــلا تـــزِدْهُ التظـــاءَ

يـــا عليمـــاً بمـــا أكابـــد فيـــه　　　لا تُعاوِنْـــهُ إنَّ فيـــهِ اكتفـــاءَ[2]

وإذا كان في البيتين السابقين قد جعل الشتاء يفضي إلى الصيف فهو في البيتين الآتيـين يجعل الصيف يفضي إلى الشتاء: [الوافر]

أحـــبُّ المِهْرجـــانَ لأنَّ فيـــهِ　　　ســـروراً للملـــوكِ ذوي الـــسَّناءِ

أشـــبِّهُهُ إذا أفـــضى حميـــداً　　　بإفـــضاءِ المـــصيفِ إلـــى الـــشتاءِ[3]

أما الربيع فقد كرر ذكره في شعره ستاً وعشرين مرة، جاءَت في مجملهـا فـي بـاب الوصف، واتخذت المفردة بعداً جمالياً، مما يجعله الزمن الأكثر أملاً وبريقاً في حياة الشاعر:

[الكامل]

ضـــحكَ الربيـــعُ إلـــى بكـــا الـــدِّيمِ　　　وغـــدا يُـــسَوِّي النبـــتَ بـــالقممِ[4]

وكثيراً ما يرتبط عنده الربيع بمناسبة مهمة وهي عيد النيروز ومهرجانه، وهـو عيـد الربيع عند الفرس، وكثيراً ما ذكره في شعره: [الخفيف]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٥، ص ٢٠٨٣

(2) نفسه ، ج ١، ص ٩٣

(3) نفسه، ج ١، ص ٥٦

(4) نفسه، ج ٦، ص ٢٣١٩

إنْ عـداهُ الربيـعُ واسـتأثر النيـ ـروز مـن دونـهِ بـذاكَ الأوانِ

فلـذكرُ الأميـرِ أطيـبُ نَـشراً مـن خُزامـى الربيـعِ والأقحـوان[1]

وكما كان يعاقب بين الصيف والشتاء، عاقب كذلك بين الربيع والخريف، يقـول داعيـاً للممدوح بطول البقاء: [الخفيف]

فابقَ ما دامَ طيـبُ نـشرك فـي النـا سِ ومـا عاقـبَ الخريـفُ الربيعـا[2]

٥. الشهور:

الشهر عدد معروف من الأيام، وكان العرب يؤرخونه بالقمر[3]، وفي ذلك يقول أمية بن أبي الصلت: [الكامل]

والـشهرُ بـينَ هلالِـهِ ومحاقِـهِ أجـلٌ لعلـمِ النـاسِ كيـف يُعـدَّدُ

لا نقـص فيـه غيـر أن خبيئَـهُ قمـرٌ وسـاهورٌ يـسلُّ ويُغْمَـدُ[4]

فهو هنا يرى الشهر أجلاً معدوداً من الأيام قوامها ظهور القمر واكتماله ومن ثم محاقه، ويشبه ذلك الظهور وذاك الاختفاء بالسيف الذي يسل ويغمد.

وابن الرومي سطرت في رأسه الشهور والأعوام شيباً كتبته بالحوادث لا بـالأقلام، وإذا كان الكتاب يسطر للموعظة، فإن الشيب تسطره الشهور والأعوام للموعظة كذلك:

[الخفيف]

وكِـلا الـشيبِ والكتـابِ جميعـاً واعِـظٌ زاجـرٌ عَـنِ الآثـامِ

---

(١) السابق، ج ٦، ص ٢٤٩٤

(٢) نفسه، ج٤ ، ص ١٤٩٨

(٣) اللسان، شهر.

(٤) أمية بن أبي الصلت: حياته وشعره، تحقيق: بهجة عبد الغفور الحديثي، مطبعة العـاني، بغـداد، ١٩٧٥، سلسلة كتب التراث، ص١٨٤.

غيـــر أنَّ الكتـــابَ يكتـــب بالأقـــــ ـــــلامِ والـــشيبُ لـــيسَ بـــالأقلامِ

بـــل بـــردعِ الحـــوادثِ المُـــصمْمَلا ت ومـــرَّ الـــشهورِ والأعـــوامِ[1]

وهو يرى الشهور فاعلية من فاعليات الدهر التي تفتك بالإنسان، وتُعجّل في قربه مـن الفناء، فتأخذ من عمره رويداً رويداً، وتبدأ بوسمه بعلامات فارقه، يمثل كلٌّ منها وسـماً لتلـك الفاعلية، فانظر إلى مصائب الحياة، كيف تأتي بها الشهور، لتغيّر أعضاء الجسم بادئه بـالثغور وبالرؤوس، فتشيب الرأس وتبلي الثغر: [مجزوء الكامل]

غَيَـــرُ الحيـــاة إلـــى الـــشعو ر ســـريعةٌ وإلـــى الثُغـــورِ

فتراهمــــــا يتغيـــــرا ن وكـــلُّ عُـــضوٍ ذو وُفـــور

هـــذي تـــشيبُ وهـــذهِ تَبْلَـــى علـــى مـــرّ الـــشهورِ[2]

وعندما يدعو لممدوحه فإنه يدعو أن تهل شهوره بالسعد، وأن يجعل شهره بمقدار اليوم لغبطته فيه وسروره، وكذا أن يجعل عامه بحجم الشهر لفرحه فيه أيضاً، وهي فكرة طالما تغنى بها ابن الرومي، ليكون القياس الزمني لديه قياساً نفسياً لا واقعياً، فالزمن لديه هـو مـا نعيـشه ونتمتع به، لا ما نشقى به ونأسى لطوله، فيكون وقت الفرح قصيراً لتعجل انقضائه وعدم شعور الفرح بالوقت، بينما يكون وقت الكمد طويلاً لشدة الشعور ببأسه وبؤسه، ولرغبة البـائس فـي انقضائه وزواله رغبة في التغيير: [الخفيف]

عظَّـــمَ اللهُ يُمـــنَ فطـــرِك فطـــرا يا ابن أعلـى الملـوك مجـداً وذكـرا

وأهـلَّ الـشهورَ بالـسعد مـا عـشـــ ـــت وأبقـاكَ آخـرَ الـدهر عـصرا

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٦ ، ص ٢٣٦٧

(2) نفسه، ج٣ ، ص ١٠٩٠

فـي سـرورٍ يريـكَ شـهرك يومـاً   وحبـورٍ يريـكَ عامَـك شـهراً[1]

٦. الأيام:

تكررت هذه المفردة في شعره أربع مئة وثماني وثلاثين مرة، وهو تكرار لافت اقترن غالباً بفاعليات الدهر في الشاعر، وابتلائه بالمصائب في أهله وبيته وبدنه، وترك بصمات واضحة في رأسه، ومشيته، وأمراضه الجسمية والنفسية: [الطويل]

أَأَفـضتْ بـيَ الأيـامُ لا درَّ درُّهـا   إلى ما ترى عيني من الهونِ والأزلِ[2]

وإذا كان صنيع الأيام بالشاعر قد أفضى به إلى الذل والهوان، فإن ذلك ديدنها في كل حال، فهي غادرة لا تردّ المعروف، وهي أداة من أدوات الدهر، تهدي للممدوح غولاً في حين كان يطوق عنقها بفضائله، ويجعل من مساعيه قلائد لتلك الأيام، لذا فالعجب من ذلك الدهر الذي يتقصد الممدوح بصروفه، ويتجنى عليه باحثاً عن ذنوبه، لكن مساعي الدهر تخيب لعدم وجود ذنب للممدوح غير أنه ماجد... فهي تعدّ المجد ذنباً: [الطويل]

عجبـتُ لـدهرٍ ينتحيـك صـروفُه   ولـيس لهـا إلا بعرفِـكَ حامِـدُ
أتهـدي لـك الأيـامُ غـولاً وإنمـا   مـساعيكَ فـي أعنـاقهنّ قلائـدُ
تجنى عليـك الـدهر ذنبـاً فلـم يجـد   لك الدهر ذنبـاً غيـر أنـك ماجـدُ[3]

وفي الإطار نفسه يرى الدهر مرتاعاً من نظرات الممدوح، ويرى صروفه محاذرة تخشى بأسه وشهرته، لدرجة أن الشاعر غدا بفضل ممدوحه في مأمن من أيام الدهر، ففي حين أساءت له تلك الأيام سابقاً، أصبحت الآن معتذرات له خوفاً من الممدوح : [الطويل]

(1) ابن الرومي، الديوان، ج٣، ص ٩٢٦
(2) نفسه، ج ٥، ص ٢٠٠٠
(3) نفسه، ج٢، ص ٧٣٢

ترى الــدهرَ مُرتاعــاً إذا مــا تتابعــت إلــى صــرفِهِ مِــن أحمــدٍ نظــراتُ

محـــاذرةً ممـــن إذا مـــا تحـــررت عوارفُـــهُ زالـــت بهـــا النكـــراتُ

أساءَتْ لــيَ الأيــامُ يــا ابــن مُحَــرَّرٍ وهـــنَّ إلـــيَّ الآن مُعتـــذِراتُ[1]

وليس هذا فحسب، فالأيام التي تعتذر في الأبيات السابقة عن صنيعها بالشاعر، هي الآن تتمثل بذلك الزمان الذي يعود معتذراً عن كل ذنوبه وأفعاله بسلمى، وما اعتذارها ذلــك بلطــف منها، ولا بخوف من الشاعر، بل إن ذلك بصنع الممدوح، الذي جعل الشاعر مقتدراً بعد أن كان مسلوب الإرادة، جعله قادراً على الصفح عمّن ظلمه من الأيام، بعد أن كان ضعيفاً هيناً أمامها:

[البسيط]

أما الزمانُ إلــى سـلمى فقـد جَنَحــا وعاد معتذراً مـن كـل مـا اجترحـا

وليس ذاكَ بصنعي بـل بـصنع فتــى ما زال يُدني بلطفٍ الصنع مـا نزَحَـا

بـــه غــدوتُ علــى الأيـــامِ مقتــدراً فقد صفحتُ عـن الأيـامِ أنْ صــفَحا[2]

والأيام عندما تفرق بين الشاعر وإلفه، تجعله مسكوناً بالشوق، وهو شوق يــزداد فيهــا لأنها وقوده، فيعتاد الحزن، ويتلهف على ذلك الإلف الذي فجع به، والذي كانت أيامه أيام حــسن وأعياد:

[البسيط]

شـــوقي إليــك علــى الأيـامِ يــزدادُ والقلـــبُ بعـــدكَ للأحـــزانِ معتـــادُ

يا لهف نفسي على إلــفٍ فجعــتُ بـــه كـــأنّ أيامَـــهُ فـــي الحـسنِ أعيـــادُ[3]

---

[1] السابق، ج١ ، ص٣٩٠

[2] نفسه، ج ٢، ص٥٠٦

[3] نفسه، ج٢ ، ص٦٩٧

وللأيام هنا وجهان، وجه حسن حافلٌ بالمسرات والأعياد، وهو ما قبل الفجيعة، وآخر يستعر فيه الشوق وهو ما بعد الفقد.

ولعل من أبرز فاعليات الأيام شيب الرأس، وهو ما يرى فيه الشاعر بشيراً إلى الموت لا نذيراً منه، فالمرء الذي تفتقر حياته إلى السعادة، ويعيش كآبة الفقد والمرض والشقاء يجد الموت متنفساً له، ومهرباً من بؤسه وشقائه، فهذا شيب رأسه يبشره بالموت الآتي، ويدنو موعد الترحل... فإلى أين يهرب شاعرنا، إنه يهرب من حياة ينقصها اللقاء إلى موت يكلله الوصال... وصال أخيه وإلفه الذي ربا معه: [البسيط]

قالوا: المشيبَ نذيرٌ، قلت: لا وأبي ... لكن بشيرٌ يجلّي وجههُ الكُرَبا

أليسَ يخبرُ مَنْ أرسى بساحتِه ... أن اللحاقَ بحِبٍّ النفسِ قد قَرُبا

أخي وإلفي وتربي كان مولدُنا ... معاً وربَّتني الأيام حيث رَبَا[1]

ولما كان طول اليوم وقصره منوط بالحالة النفسية لدى الشاعر، فإن الطول والقصر يصبحان زمنين داخليين، يطولان في المشيب ويقصران في الشباب: [الطويل]

شربتُ على صحو المشيبِ وطال ما ... شربت على سُكرِ الشبابِ المخايلِ

وأعْذرُ شُرّاب المدامة شاربٌ ... لتقصيرِ أيامِ المشيبِ الأطاولِ[2]

وإذا كان اليوم – كما يرى ابن الأجدابي- يتكون من الليل والنهار، وهما متساويان ومختلفان تبعاً لمنازل الشمس في الفلك[3]، فإن ابن الرومي يدرك حقيقة ذلك السباق بينه وبين

---

(1) السابق، ج١ ، ص٣٣٧

(2) نفسه، ج٥، ص٢٠١٥

(3) ابن الأجدابي: أبو إسحق إبراهيم بن إسماعيل، الأزمنة والأنواء، تحقيق عزة حسن، مطبعة دار سمير، دمشق، ١٩٦٤، ص٢٨.

الزمن، ويعي أنه في حالة ركض دائم... ولكن إلى أين؟ إنه ركض البدر إلى المحاق ... ركض الإنسان إلى الموت: [مجزوء الرمل]

فـــــاترك الـــــركض وســــلّم ذاك للخيـــــــلِ العتــــــاقِ

فاصــــطبرْ يـــا حـــبّ نفـــسي كــــل بــــدرٍ لمحــــاقِ

وابــــكِ أيــــامَ حيــــاةٍ أنــــتَ منهــــا فــــي ســـباقِ[1]

٧. النهار:

تكررت كلمة النهار والصباح في شعره تسعاً وسبعين مرة، تراوحت استخداماته لها بين إطار اللون، بياض النهار مقابل سواد الليل، وبين إطاري التفاؤل والأمل مقابل انكدار الليل والتشاؤم منه... وبين ذلك كله يكون النهار لديه متعلقاً من متعلقات الشمس والضوء.

فالنهار يكشف الغمّة، ويزيل سواد الليل، وهو بالتالي يمثل الطرف الإيجابي من اليوم:

[الكامل]

شهدَ النهــارُ وكـشفُهُ غُمَـمَ الـدجى أنَّ الزمـــانَ مبـــيَّضٌ مـــا ســـوّدا

سَيُريكَ وجهــاً منــه أبـيضَ مـشرقاً عُقْبَــى بمــا لقّــاكَ أسـوَدَ أرْبَــدا[2]

وفي الدلالة اللونية التي تربط بين النهار واللون الأبيض، يقول: [مجزوء الرمل]

واكتــــست ثـــوبَ بيـــاضٍ ليلُــــهُ مثـــلُ النهـــارِ

فأتَـــتْ زَهْـــراء تُعـــشى بـــــائتلاق واســـــتعارِ[3]

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٦٧٩

(٢) نفسه، ج٢، ص٦٩٣

(٣) نفسه، ج ٣، ص ٩٤٦

وضوء النهار يكتسب قيمته وجمالياته من أشعة الشمس، ذلك الضوء الذي يتبدى سناً وعزاً، تقصر عن الوصول إليهما حاستا النظر واللمس، يقول: [الوافر]

أيا شمسَ النهارِ سَناً وعزّاً ... يُقَصِّرُ عنهما نظرٌ ولمسُ

أَحِلٌّ أن تنامي عن سهادي ... ولي مذ بان عني النومُ خمسُ[1]

وكثيراً ما يرتبط الحضور النهاري بابتعاد الليل، وهو حضور يرمز إلى اللحظات المضيئة في الحياة لا إلى التوقيت: [الخفيف]

إنَّ خيراً من أن ترى فيَّ أن قدْ ... فسدتْ نيّتي فحقّي البوارُ

أنْ ترى أنني متى انجابَ هذا الـ ... ـليلُ عني أضاءَ ذاك النهارُ[2]

وإذا كان النهار مؤنساً، والليل موحشاً فهما عنده متساويان بعد فقده ابنه: [الكامل]

ما أصبحتْ دنيايَ لي وطناً ... بل حيثُ دارُكَ عنديَ الوطنُ

ما في النهارِ وقدْ فقدتُكَ مِنْ ... أُنسٍ ولا في الليلِ لي سَكَنُ[3]

وكذا، فإنه يقاسي النهار كما يكابد الليل، فنهاره شكوى وليله تسهيد: [البسيط]

قاسيْتُ بعدَكَ لا قاسَيْتُ مِثلَهُما ... نهارَ شكْوى يباري ليلَ تسهيدِ[4]

وكثيراً ما يرد النهار عنده في إطار الصور البيانية فيستعيره لوجه المحبوبة كما يستعير الليل لشعرها في إطار الدلالة اللغوية: [الكامل]

مِنْ وجهِها أبداً نهارٌ واضحٌ ... من فرعِها ليلٌ عليه بهيمُ[5]

---

(1) السابق، ج٣، ص١١٨٦

(2) نفسه، ج٣، ص١٠٣٦

(3) نفسه ، ج ٦، ص٢٥١٥

(4) نفسه، ج ٢، ص ٦٢٩

(5) نفسه ، ج ٦، ص٢٣٩٧

وكذلك يستعيره للدلالة على الشيب، ويستعير الليل للدلالة على الشباب في الإطار اللوني للون الشعر كذلك: [الطويل]

وعزّاكَ عـن ليـلِ الـشباب معاشِـرٌ فقالوا: نهارُ الشيبِ أهـدى وأرشَـدُ[1]

٨. الليل:

لليل حضور فاعل في الشعر العربي عموماً، إذ يعد محوراً مفصلياً عبر مسار التجربة الشعرية، واستقطابه لمختلف المواضيع التي تشغل وجدان الشاعر وإحساسه بمشكلاته ومشكلات محيطه[2]، وإذا كان كغيره من الأوقات التي تحدث عنها الشعراء من حيث هي زمن خالص، فإنه ينماز عنها بكثافة الحضور، ليتحول أحياناً إلى موضوع خاص وعام يشكل أبعاداً ويتخذ قضية، ليكون شاهداً على عمق مأساة الوجود.

إن هذا الليل الذي يرتد فيه الشاعر إلى نفسه، ويتجرد من عمل النهار وحراكاته، لهو حقيق بأن يملأ فضاء الشاعر الداخلي بهموم النهار وأعبائه، وبهموم الوجود والتفكير فيه، كما يملأ فضاءه الخارجي بسواد مطبق هو أشبه بظلام القبر، وغرق الأرض في الموت.. فتنبري القصائد التي غالباً ما تكون وليدة الوحدة والتفكر والتألم والتأمل، ويكون الليل فيها شاهداً على عمق المأساة التي تتطاول بتطاوله، يقول النابغة: [الطويل]

كليني لِهَمٍّ يا أميمةَ ناصبِ وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

تطاولَ حتى قلتُ ليسَ بِمُنْقَضٍ وليس الذي يرعى النجومَ بآيبِ

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ هَمِّهِ تضاعفَ فيه الحزنُ من كلِ جانبِ[3]

---

(١) السابق، ج٢، ص٥٨٦

(٢) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص١٢٩.

(٣) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص٤٠-٤١.

وابن الرومي شاعر عصرته الفواجع، وكابد المآسي، وأسرته الوحدة الممزوجة بالحسرة والمرارة، فتعامل مع ليله "كظاهرة زمنية وجودية وفق رؤية شاملة يتمازج في استيعابها الهم الداخلي بالهموم الخارجية"[1]، فانبرى الليل في شعره ليشكل مساراً لافتاً إذ تكررت مفردته ثلاثمئة وسبعَ عشرة مرة، وهي تكرارات في الأغلب كانت تعكس "التوتر النفسي الذي كان يطبق على الشاعر، وهو توتر حمله على أن يتمنى زوال هذا الليل ترقباً لما قد يحمله إليه النهار من أمل"[2]، فليله يطول كالدهر، هو لا يتناقص بل يزداد، ويرسم لنا ذلك بلوحة في إحدى مقطعاته إذ يقول: [الخفيف]

ربَّ ليلٍ كأنه الدهر طولاً ... قد تناهى فليسَ فيهِ مزيدُ

ذي نجومٍ كأنهنَّ نجومُ الـ ... شيبِ ليست تزول لكنْ تزيدُ[3]

فهو هنا يقدم لنا الليل بصورتين كلاهما تدل على التماهي في الطول، وإن كانت الأولى تمثل الشعور الداخلي المسكون بفاعلية الدهر، والأخرى تمثل المظهر الخارجي المرسوم بفاعلية الدهر أيضاً:

الليـــل ← كالدهر طولاً... يصل إلى أقصى الأمد

الليـــل ← كالشيب في الامتداد والاسترسال حتى يغطي كل الرأس

ولما كان اقتران الليل بالمشيب يخالف البعد اللوني، اتخذ من نجومه علامة فهي بيضاء في بهيم أسود، كما الشيب أبيض في فرع أسود، والرابط بينهما إضافة إلى اللون التزايد لا التناقص.

---

(1) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص١٣٠.

(2) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٧١.

(3) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص٦٩٢

وإذا كان امرؤ القيس قد ربط بين ثبات النجوم وطول الليل[1]، والنابغة -كما أسلفنا- قد ربط بين طوله وبطء حركة النجوم والكواكب[2]، فإن ابن الرومي هنا يربط بين ازدياد النجوم وطول الليل لا تناقصه أو ثباته.

على أن تمني زوال الليل لا يعني أفضلية النهار، فقد تبارى الشعراء إلى وصف طول لياليهم التي تأتي بالهموم والتسهيد وشدة الظلام، بيد أنهم كثيراً ما نظروا إلى النهار القادم نظرة سوداء متشائمة لا تقل عن سواد الليل ذاته[3].

فالإصباح إذاً ليس بأفضل من الليل عندهم، لما فيه من مكابدة وعناء، وعدم توقع الخلاص والحلول لما يعانيه الشاعر في ليله، وهذا حال صحيح البصر فكيف بحال من يعاني ضعف البصر[4]، وابن الرومي في شيخوخته تناوشته الهموم من كل جانب، وصارعه الموت في بدنه وأسرته حتى نازعه على كل ذرة في حياته، فاستوى ليله ونهاره، وهو استواء يحمل محملاً حسياً بفقدان حاسة البصر، كما يحمل محملاً نفسياً بإغراق كل من الليل والنهار بالهموم:

[البسيط]

قاسيتُ بعدكَ لا قاسيتَ مثلهُما	**نهارَ شكوى يُباري ليلَ تسهيدِ**
أمسي واصبح في ظلماءَ من بَصَري	**فما نهاريَ من ليلي بمحدودِ**

---

(1) انظر معلقة امرئ القيس، ديوانه، ص١٩، وذلك في قوله:

فيا لكَ من ليلٍ كأنَّ نجومه ... بكل مغار الفتلِ شُدّت بيذبلِ

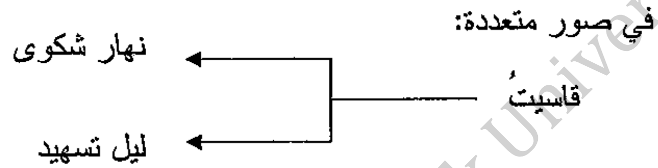
(2) تنظر أبيات النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص٤٠-٤١..

(3) انظر الأبيات ، ص ٦٨ من هذه الرسالة.

(4) العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، ص٩٣.

كـــأنني مـــن كـــلا يـــومي وليلتِـــهِ   في سرمدٍ من ظـــلامِ الليـــلِ ممـــدودِ[1]

هذهِ أبيات من قصيدة طويلة، قالها في عبيد الله بن عبد الله بن الطاهر، وهو من يعـــود إليه الضمير في قوله "بعدك" "لا قاسيتَ" والمهم هنا أن تلك المقاساة يتساوى فيها الليل والنهـــار في صور متعددة:



قاسيتُ ⟵ ظلماء بصري ⟵ يتساوى في الرؤية الليل والنهار

قاسيت ⟵ ليلاً سرمدياً لا نهار بعده

وإذا كان ضعف البصر يساوي بين الليل والنهار، فإن ليل الخائف لا يعدله زمن، فكيف إذا اجتمعت الغربة والخوف والجوع والوحشة، انظر إليه يصف خاناً عـــرج عليـــه فـــي أحـــد أسفاره، وهو خان مهلهل متصدع، يتقاطر الماء من سقفه المتهالك في ليلة ماطرة:

[الطويل]

فما زلتُ في خـــوفٍ وجـــوعٍ ووحـــشةٍ   وفي ســـهرٍ يـــستغرقُ الليـــلَ واصـــبِ

يُـــــؤَرقُني ســـــقفٌ كـــــأنّي تحتَـــــهُ   مِنَ الوكفِ تحتَ المدجناتِ الهواضـــبِ

تـــراهُ إذا مـــا الطـــينُ أثقـــلَ متنَـــهُ   تـــصرُّ نواحيـــهِ صـــريرَ الجنـــادبِ[2]

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٢، ص٦٢٩

[2] نفسه، ج ١، ص٢١٥، وهي أبيات من مطولته في مدح أحمد بن ثوابه، واعتـــذاره عـــن المـــسير إليـــه، والوحشة: الوحدة، استغرق الليل: استوعبه، الواصب: الثابت، الأرق: امتناع النوم، الوكف: قطـــر المـــاء المنسرب من السقف، المدجنات: الأمطار. الهواضب: المستمرة في الهطول، الطين الماء المثقـــل بتـــراب السقف المبتل، تصر: تصدر أصواتاً كأصوات الجراد.

وما نريده في هذه الأبيات هو تلك المشاعر المتولدة عن الليل، ووعائه المكان، وهو الخان الذي زاد الزمن وحشة ورهبة، وجعل من تلك الليلة أمداً ممدوداً.

والإنسان الذي هذه حاله لا يجد مهرباً من هذا الليل إلا اللجوء إلى الله، هذا اللجوء الذي يبعث على الطمأنينة، ويحسر الخوف: [مجزوء الخفيف]

جَعَلَ اللهَ مَهْرَبا   واستَطَى الليلَ مركبا

راكعاً ساجداً لَهُ   ليس يألو تقرُّبا

فَرَضَ الخوفُ دمْعَهُ   لثرى الأرضِ مَشْرَبا[1]

والبيت الأخير يختصر المسافة؛ إذ تتعمق نظرة الشاعر إلى الليل عبر الخوف الذي يسكن داخله، ويفرض عليه البكاء، ولعل أفدح شعور بذلك يتمثل بالوحدة والقلق والأرق، فنحن نجد أن "القلق يبدأ غزوه لنا، يجعلنا نشعر بالزمن يتباطأ قليلاً حتى لا نكاد نشعر به يمرّ، وإذا زاد القلق وبلغ أوجه شعرنا بأن الزمان قد وقف نهائياً"[2]، وابن الرومي كان يشعر بكل ذلك عندما يكون منفرداً فيستشعر ذلك الرهاب الذي يسكنه، والليل هو أحد أبرز أوجه الخوف لديه، ولا علاج سوى دعاء الله، وهو بذلك يدرك كنه خوفه وأطر رهابه: [المديد]

بات يدعو الواحدَ الصمدا   في ظلام الليل منفردا

قد جفت عيناه غمضهما   والخليُّ القلبِ قد رقدا

في حشاه من مخافتِهِ   حرقات تلذع الكبدا[3]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٣٣٩

(2) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص١٧٤.

(3) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص ٧٧٦

بقي أن نقول: إن هناك صوراً متعددة لليل في شعر ابن الرومي، وقد تنوعت لتؤكد التحالف بين الليل والنهار في تقويض حياة الشاعر: [الطويل]

نهارٌ وليلٌ أكّدَ الحلفُ أنّهُ إذا بنيا مبنىً فشاداهُ قوّضا

مضى زمنُ اللحظِ الذي كان يستبي قلوبَ المها فاجعَلْهُ دمعاً مغيّضاً[1]

ومن تلك الصور أيضاً تلك التي تربط بين ليل الغريب وليل العاشق، ذلك الليل الذي يطول مصحوباً بالأرق واللوعة، ومراقبة النجوم: [الطويل]

رقدتُ وما ليلُ الغريبِ براقدِ وما راقدٌ لم يَرعَ نجماً كساهدِ

وكيفَ رُقادُ الصبِّ ما بينَ سائقٍ من الشوقِ يقريهِ النزاعَ وقائدِ[2]

وبعد، فهذا غيض من فيض، تنوعت فيه رؤية الشاعر لليل، وإن كان يغلب عليها ذلك القلق الوجودي الذي يسوي بين الظلام والموت، وتستوي فيه معالم الرؤية لترتد إلى الداخل، ذلك أن الخارج محض ركام.

٩. الساعات:

وردت الساعة في شعر الأقدمين بمعنى الجزء من الوقت سواء أكان ذلك في النهار أم في الليل، دالة بذلك على قليل الوقت[3]، وهي بذا لا تقاس بما نقيسه اليوم بالساعة المؤقت، وقد تكررت في شعر ابن الرومي بلفظها تسعاً وعشرين مرةً، جاءَت كلها بصيغة المفرد النكرة إلا واحدة جاءَت بصيغة الجمع معرفة... ولعل في ذلك التنكير ما يؤكد على أن المقصود فيها جزءاً صغيراً من الوقت النهاري أو الليلي، وهي في كلٍّ، من أصغر أجزاء الدهر المؤطر بالزمن،

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج٤ ، ص ١٣٨٣

(٢) نفسه، ج٢، ص٧٨٩

(٣) السيوطي، جلال الدين، الكنز المدفون والفلك المشحون، وضعه يونس المالكي، ط٤، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٦، ص٣٣٥.

بالزمن، فانظر إليه كيف يعبر عن قلة الوقت بساعة في حين يعبر عن كثرة الفعل الذي حدث فيها بقوله: ألف ألف، وذلك من قصيدة في رثاء البصرة:

[الخفيف]

ألفُ ألفٍ في ساعةٍ قتلوهم ثمّ ساقوا السّباءَ كالأغنامِ[1]

وإذا كانت تعبر عن قليل الوقت فهي تأتي بمعاني اللحظة والبرهة والحين القليل:

[السريع]

لاقيتني ساعةَ لاقيتني أثقلَ خلق الله أجفانا[2]

فهي هنا بمعنى حين لاقيتني، ويقول:

[المنسرح]

يسقي الندامى فيشربونَ له كشرب فرعونَ ساعةَ الغرقِ[3]

وهي هنا بمعنى لحظة الغرق، على أن الساعة لم تظهر فيها ضراوة الدهر، لأن ضراوته إنما تظهر في طول فتكه وديمومته، والساعة في مجملها- كما سلف- لا تعبّر إلا عن قصير الوقت، وإن تجددت.

ثالثًا: مظاهر الدهر السماوية

١. النجوم والأنواء:

ارتبطت النجوم عند العرب ببعض الظواهر الكونيّة الأخرى، حتى أصبحت قرينًا ملازمًا لبعضها، فعندما يذكر الليل والصحراء تنبري إلى الأعين صورة السماء المرصعة بالنجوم، وعندما ينوي العربيّ السفر والارتحال في مفاوز الصحراء، يأخذ منها مجنًّا يقيه غوائل

---

(١) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص٢٣٧٩

(٢) نفسه، ج ٦، ص٢٥٣٣

(٣) نفسه، ج٤ ، ص١٦٥٤

الحرّ في النّهار ووحشة الظلام في الليل، فكانت النجوم دليله، وأنيسه، من خلالها يعرف الاتجاهات، ويقوى على التنبؤ بأحوال الطقس.

وكان لتلك النجوم حضور فاعل في مسيرة الشعر العربي عموما(١)، وأصبح لها علوم ومعارف في العصر العباسي(٢)، واستدلوا بها على أحوال الجوّ ونزول المطر والتنجيم(٣)، وأبدع الشعراء في وصفها، وذكر جمالياتها، وكان للحالة النفسيّة عندهم دور كبير في نظرتهم للطبيعة من حولهم، ولاسيّما الطبيعة السماويّة الّتي كان لها انعكاس مباشر على حيواتهم، وتأثير هائل على مشاعرهم، إذ تسربّت المعتقدات إلى تلك المشاعر ، وكانت النجوم من أهمّ موجودات الطبيعة الصامتة تأثيرًا على نفسيّات الشّعراء.

وابن الرومي أحد أولئك الشعراء الذين انبروا لمعالجة هذه الكائنات السماوية، وانعكس تأثيرها سعدا ونحسا في شعره، يقول: [الخفيف]

خُلِقتْ للأمير فيه سماءٌ لم يكن بدْءُ خلقِها من دخانِ

ونجومٌ مسعودةٌ لم يُصبْها نحسُ بَهرام لا ولا كيوان (٤)

إن هذه النجوم هي طوالع سعد، إذ لم يصبها نحس بهرام وكيوان، فهي نجوم مباركة لأنها تخص سماء الأمير، وهي ذاتها نجوم اليمن والبركة التي تأتي بالسعد، وإن كان يبذها البدر في تمامه: [الوافر]

---

(١) انظر، العسكري، أبا هلال، ديوان المعاني، شرحه وضبطه أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ج١، الفصل الأول من الباب السادس، ذكر النجوم، ص٣٢٠-٣٣١

(٢) انظر، ابن قتيبة، أبا محمد عبدالله بن مسلم، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، وهناك العديد من المؤلفات التي ظهرت في العصر العباسي حول النجوم.

(٣) أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ط ١، ١٩٨٣م، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ص٧٣

(٤) ابن الرومي، ديوانه، ج ٦، ص٢٤٩٣

وسامنيَ الزمانُ رجالَ مجدٍ   فكنتَ نصيتي فيما أُسامُ

أهلَّةُ أسعُدٍ ونجومُ يُمنٍ   ولكن بذَّها قمرٌ تمامُ[1]

وللنجوم أطوار تتقلب بتقلب حياة ابن الرومي، وتنطبع بطابعها المتقلب الموسوس، فهو يرى في خفقانها، سعد الحياة ونحسها: [المتقارب]

ومن أجل ذلك تجري النجو   م طوراً نحوساً وطوراً سعودا[2]

وإذ تضيق الأرض بما رحبت، فإنه سينطلق بحثا عن فضاءات أخرى، فيبحث عن أفق يرعى به النجوم، ولكن؛ أنّى لمن يكون طرفه مأسورا مقيدا أن يقوم بذلك: [البسيط]

أرْعى النُّجومَ وأنَّى لي برِعْيَتِها   وطَرْفُ عيْنيَ في أسْرٍ وتَقْييدِ

وإنَّ مَنْ يَتَمَنَّى أن يُوَاتِيَهُ   رَعْيُ النُّجوم لَمَجْهُودُ المجاهيدِ

وضاقَت الأرْضُ بي طُرّاً بما رَحُبَتْ   فصارَ حَظِّيَ منْها مِثْلَ مَلْحُودي[3]

وهو كثيرا ما يتخذ لممدوحه صورة البدر بين النجوم، لا لمظهر جمالي فحسب؛ بل لفاعلية تقيه رهاب الدهر: [السريع]

كالبدرِ وافى الأرضَ في نُورِهِ   بين نجومٍ سبعةٍ فاحتبى

يُعدي على الدهر إذا ما اعتدى   ويؤمنُ الناسَ إذا استرهبا[4]

وهذا الممدوح هو نجم النجوم، في حين يكون الدهر ليلا، وفي الليل تتجلى النجوم، وكأنها تلك الثقوب المضيئة في سواد الليل: [الخفيف]

---

(1) السابق، ج ٦ ص٢٢٩٢

(2) نفسه، ج ٢ ص٦٧٤

(3) نفسه، ج٢، ص٦٣٠

(4) نفسه، ج١، ص٢٣٤

أنــت نجــمُ النجــومِ والــدهرُ ليــلٌ		مَــا لِــنَجْمٍ ســواك فيــه ثُقــوبُ

حَمِــدَ الــنجمُ أنَّ إنعَامَــك الخــا		طِــبُ فينــا وشــكركَ المخطــوبُ[1]

ويؤكد هذا المعنى في العديد من الأبيات، فالليل وعاء النجوم، يتسرب من خلاله نورها، حتى إذا ما جاء النهار اختفت وتلاشى ضوؤها: [الطويل]

تضيء نجوم الليل فــي الليــل وحــده		وليس لها ضوء إذا الـصبح نَــوَّرا[2]

وأما الأنواء فلم يقل ورودها في الشعر العربي عن النجوم، وكثيرا ما كانت تذكر معهــا ومع القمر ومنازله، ونوء النجم سقوطه في المغرب عند الفجر، وطلوع آخر في المشرق فــي الوقت نفسه[3]، وقد كان العربيّ يفرّ من مناطق الجدب إلى مناطق الغيث، وكان يرقب مطــالع النجوم ومساقطها، ويتابع الأنواء متابعة حثيثة، باحثًا عن بواعث الخير، ونزول المطر[4].

وابن الرومي عرض للأنواء في شعره كثيرا، وغلب عليها عنده الطابع الخيــر، وكــان العرب – عموما – ينظرون إلى النوء نظرة مليئة بالغبطة والحبور إذا وقع في سرار الـشّهر، لأنّه يكون أغدق خيرًا، وأكثر مطرًا[5]، يقول واصفا ما تجلبه الأنواء من خير: [الطويل]

تحلّبَــتِ الأنــواءُ بعــد جُمُودِهــا		وأقبلــتِ الخيــراتُ بعــد صــدُودها[6]

والأنواء ترغمها يد الممدوح أحيانا على أن تسح الماء، وتسقي الأرض: [الخفيف]

سَحْــسَحَتْ ماءهــا علَــى كــل أرضٍ		بعــدما صــافحت بــه الجــوزاءَ

---

(1) السابق، ج1 ، ص319

(2) نفسه، ج3، ص1008

(3) ابن قتيبه، الأنواء، ص 10

(4) انظر أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص72-73

(5) انظر المرزوقي، الأزمنة والأمكنة، ج1، ص284

(6) ابن الرومي، ديوانه، ج 2، ص604

فحكــت كفُّــكَ التـــي تَخْلُــفُ المُــزْ ... نَ علينـــا فتُـــرغمُ الأنـــواءَ[1]

وهو يطلب من آل طاهر أن يكون كالأنواء في إغداقهم، ويشبههم بنجوم السماء، ليسوغ ذلك المطلب: [المتقارب]

ألا أَبْلِـــغْ لـــديكَ بنـــي طـــاهرٍ ... أســـاةَ الخلافـــةِ مـــن دائِهـــا

علـــوتم عُلـــوَّ نجـــومِ الـــسماء ... فَنُـــوؤوا علينـــا كأنوائِهـــا[2]

وفي وصفه للخمرة، نجد تشبيها لافتا، فهو يرى فيها قطرات الطل التي نثرتها الأنـواء على الأزهار: [الكامل]

نظم الحبَـابَ علـى شـقائقِ أرضِـها ... نثــرُ اللآلــئ مــن نــدى الأنــواءِ

لَـمْ أدْرِ: هـل أبـدتْ حَبابـاً زاهـراً ... أو عكسَ نـورِ كواكـب الجـوزاءِ؟[3]

وعندما يتذكر الأحباب، يدعو لهم بالسقيا، ويدعو نوء السماك أن يسقيهم ماء الـسحاب، سحا غدقا، كما سقت عبراته خديه لفراقهم: [الكامل]

المـــوتُ دون تفَـــرُّقِ الأحبـــابِ ... وعـــذابُ نـــأيِهِمُ أشـــدُّ عـــذابِ

فـسقاهُمُ نـوءُ الـسِّماك بمـا سَـقَوا ... خـدَّيكَ بـالعبرات صَـوبَ سـحابِ[4]

والنماذج على ذلك كثيرة، وهي في الأغلب لا تمثل فاعليات الدهر السلبية، بل تتـدرج في إيجابياته القليلة، حيث تكون النجوم والأنواء مرايا لإضاءة الداخل من وحشة الخارج، فهـي

---

(1) السابق، ج ١، ص٨٤

(2) نفسه، ج ١ ، ص١٢٢

(3) نفسه، ج١ ، ص١٣٦

(4) نفسه، ج ١، ص٣٣٣

تسكن الجانب المشرق من الدهر، ولا نكاد نرى فيها تلك المناجاة الوجودية التي نجـدها عنـد بعض الشعراء[1]، فهل كانت نظرته إلى الشمس والقمر كذلك؟.

٢. الشمس والقمر

نظر النّاس منذ فجر التاريخ إلى السّماء بشيءٍ من القداسـة، وتـأمّلوا تلـك الكائنـات المرصّعة فيها، ولاسيّما الشّمس والقمر، فهما الأكثر مساسًا بالحياة على الأرض، وهما الأكثـر إثارة للتفكّر والتأمّل. ونظرًا للغموض الذي يكتنف هذا الوجود لدى الإنـسان البـدائي، وبحثـه الحثيث عن سرّ وجوده وكينونته، كان البحث عن المعبود، فاتّخذ كثير من الناس الشّمس إلهـةً، وكذا اتخذّ آخرون القمر.

وقد كانت " الشّمس والقمر محور الاعتقادات الفلكيّة والدينيّة عند البدويّ، ذلك أنّ القمر مرتبط برعاية قطعانه على ضوء نوره، بينما كانت الشّمس تتعلّق بحياة زراعته لتمنحها الدفء والنموّ والحياة "[2].

ويؤكّد عبدالله الطيّب في (المرشد إلى فهم أشعار العرب) أنّ الشّمس كانت معبودة سابقة عند الساميّين، وأنّها كانت إلهةً للخصب، ومن هنا شبّه العرب المرأة بالشّمس، ولا ريب عنـده أنّ القمر كان عند العرب من الآلهة المذكّرة، ويحسبه كان زوج الشمس، لذلك غلّبـوه عليهـا، فقالوا (القمران) [3].

---

[1] على الرغم من التقارب في النظرة بينه وبين المعري إلى التشاؤم من الدهر، إلا أننا لم نلمس في شعره عن النجوم والأنواء، ما نلمسه عند المعري من النزعة الوجودية القلقة.

[2] حتي، فيليب، تاريخ العرب المطول، دار الكشاف، بيروت، ط٣، ١٩٦١،ج١، ص١٣٥

[3] انظر الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٧٠، ص٨٨٠

ولكنّ الطيّب لم يقدّم ما يؤكّد هذه المقولة، فكيف تكون الشّمس رمزًا للخصوبة عند مَن يراها محرقة؟ وهل شبّه العرب النساء بالشّمس لهذا السبب، أم أنّ ذلك التشبيه اتّخذ بُعدًا جماليًّا ؟ فنحن لا نجد شاعرًا يصوّر أنثى ولودًا بأنّها الشّمس لخصوبتها.

والبحث في هذه الاتجاهات، ليس موضوعنا، وإن كنا نعتقد أن هذه المعتقدات انسربت إلى شعر ابن الرومي، وشكلت جزءا من محاور تشبيهاته، فكثيرا ما تحدث عن التزاوج بين القمر والشمس: [السريع]

زُفَّتْ إلى بدر الدجى الشمسُ ولاح سعد وخبا نحسُ

ذلك عرس الدهر من أجله حَسُنَ غدٌ، والتَفَت الأمس[1]

وهو إذ يرى في ذلك عرس الدهر، فإنما يقر بأن وجودهما هو أحد مظاهر الدهر السماوية، وذكر ذلك في غير موقع، وهو في كل لا يغفل ذكر الدهر ومكانته: [السريع]

قد زُفّت الشمس إلى البدرِ يا لك من قَدر ومن قَدرِ

لا زلتِ تأوين إلى ظله ما آوتِ الدنيا إلى الدهر[2]

ويلحظ في أبياته تأنيث الشمس، وتذكير القمر، كما يلحظ تأنيث الدنيا وتذكير الدهر، لتتساوى بذلك نظرته إلى القمر (الدهر) بنظرته إلى الشمس(الدنيا)، فتنبري الفاعلية للقطبين المذكرين، ففي الزفاف كانت الشمس تزف إلى القمر عبر فعل مبني للمجهول، لا تكون الشمس فيه فاعلا حقيقيا، وإن أسند الفعل لها على النيابة، أما الفاعلية فتتبدى في سلطة القمر، في قيامه بتقبيل عارض الشمس: [الكامل]

أبصرتُه والكأسُ بين فمٍ منه وبين أنامل خمس

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج ٣، ص ١١٨٥

(2) نفسه، ج٣، ص٩٦٩

فكأنهـــــا وكــــــأن شـــــاربَها قمـــرٌ يقبّـــلُ عــــارضَ الـــشمسِ[1]

وفي هذا الإطار يؤكّد نصرت عبد الرحمن أنّ الجاهليّين عبدوا " ثالوثًا مكوّنًا من القمر والشّمس وعثتر، وكان هذا الثالوث أشبه بعائلة مقدّسة من أب وأمّ وولد "[2] ويرى أنّ المقصود بعثتر هو الشّعرى، لا كما يرى المؤرّخون بأنّه الزهرة[3]، ويبدو أن ذلك انسرب أيضا إلــى شــعر ابــن الرومي، فأكد هذا التزاوج في غير موضع، وتحدث عن الإنجاب في غير موضع، وإن اختلفت تسميات الأبناء: [السريع]

بـــــدرٌ وشـــــمسٌ ولَــــدَا كوكبـــا أقــــسمتُ باللّــــه لقـــد أنجبـــا
بـــــدرٌ وشـــــمس أبَــــوَا مُــــشتَرٍ مــــا نازعـــتْ شَـــرْواهُ أمٌ أبـــا[4]

وأما نظرته المنفردة لكل من الشمس والقمر، فقد اتخذت منحى جماليا حينـــا، ومنــاحي نفسية أحيانا أخرى، وكانت الغلبة في شعره للحضور القمري، فهو يرى البدر قريبًا على الرغم من بعده، وهذا القرب بالنور الّذي ينبعث منه إلى الآفاق ، فينتشر في فضاء الــشّاعر ويــؤنس نفسه، والأنس والبهجة من المظاهر النفسيّة الّتي كان يعكسها القمر على الشّعراء: [السريع]

لا أشــــتكي البـــدرَ علـــى بُعـــدِهِ لقــــد أضــــاءتْ لــــي آفاقُـــــهُ
لـــــيسَ بِمَكْفــــورٍ ولا ضــــائعٍ إينَاسُــــــهُ نفـــــسي وإرفاقُـــــهُ[5]

وهو يوائم بين حسن البدر وجماله، وبعد مناله، ومقدرته الفيَّاضة فـــي نـــزول المطـــر والخصب والنّماء، وهي إشارات بقي لها ظلالها في الوعي العربيٍّ، إذ ربطوا بين نزول المطر واحتباسه، والأنواء ومنازل القمر: [مجزوء الرمل]

---

(1) ابن الرومي، ديوانه، ج٣، ص١١٧٥

(2) عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمـــان، ط٢، ١٩٨٢م ، ص ١١٣

(3) نفسه، ص ١١٣

(4) ابن الرومي، ديوانه، ج١، ص٢٣٢

(5) نفسه، ج٤ ص١٦٩١

يـا شـبيهَ البـدرِ فـي الحُـسْـ ـنِ وفـي بعـدِ المَنـال
جُـدْ فقـد تنفجِـرُ الـصخ ـرةُ بالمـاءِ الـزُلال (1)

وكثيرا ما ارتبطت صورة القمر عنده بتشبيهات ومقاربات غريبة، كتلك التي شبه فيها الرغيف بالقمر(2)، وكثيرا ما نجد لديه مقطوعات كاملة في القمر وهو هلال تحديدا متخذا فيها بعدا تأمليا خلاقا(3).

٣. الرياح والمطر:

تكررت مفردات الريح والرياح في شعر ابن الرومي ما يربو على مئة مرة، وهي في المجمل كانت تتناوب في المعنى، فاستخدم الرياح للدلالة على الخير والشر، كما استخدم الريح لذات الغرض، وكثيرا ما اقترنت هذه المفردات بمفردات أخرى دأب الشعراء على استخدامها، كالسوافي والعواصف والهوج والهبوب وغيرها، وهذا الاقتران في الأغلب يحمل فاعلية من فاعليات الدهر، وذلك من خلال القوة والقدرة على التغيير: [المجتث]

إذا تطاولـتَ فـاذكرْ أن الريـاحَ ستُعـصِفْ
وأن كـلَّ طويـلِ هبـت لـه متقـصّفْ

---

(1) السابق، ج٥، ص١٩١٠

(2) انظر نفسه، ج٣ ص١١٠، [البسيط]

مـا أنسَ لا أنسَ خبـازاً مـررتُ بـه يدحو الرقاقـةَ وشكَ اللمح بالبـصرِ
مـا بـينَ رؤيتِهـا فـي كفِّـهِ كـرَةً وبينَ رؤيتِها قـوراءَ كالقمـرِ
إلا بمقـدارِ مـا تنـداحُ دائـرةٌ فـي صـفحة المـاءِ يُرمـى فيـه بـالحَجَرِ

(3) انظر، الحوراني، محمد، القمر في الشعر العربي القديم، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، الزرقاء ٢٠١٠، المبحث الثالث، من الفصل الثالث: قمر ابن الرومي.

فالـــــدهرُ إن جـــــرتَ يومـــــاً   يـــــديلُ منـــــك وينــــصفْ[1]

إن الإدالة التي يقوم بها الدهر، يستخدم لها سلاح الرياح، فهي في حال هبوبهـا، لا يقـف أمامها متطاول، وهي تقسو على الشاعر فتريه الموت عندما تسعى في اضطراب الموج، ولعـل خشيته منها هي التي جعلته يتحاشى ركوب البحر: [الوافر]

وكـم يـومٍ أرانـي المـوتَ فيـه   جُنـونُ المـوجِ فـي هَـوَجِ الجنـوبِ

فمـن يَطَـربْ إذا هبّـتْ جنـوبٌ   فلـستُ لهـا- وعيـشِك- بـالطَّروبِ

إذا سـقطت خـشيت لهـا هُبوبـاً   وإن هبـت جَزعـتُ مـن الهبـوبِ[2]

فهذا الجزع الذي تتسبب به الرياح هو جزء من جدار الرهاب الذي بناه الدهر أمام عينيـه، فهو يخشاه، على الرغم من يقينه بأنها تكون أحيانا كاذبة كوعود الممدوح: [المتقارب]

يُبـاري الريـاح بمثـل الرِّيـا   حِ مـن كاذبـات مواعيـدِهِ[3]

أما رياح الصبا التي كثيرا ما أفاض بوصفها الشعراء؛ فقد كان لها حـضور فـي شـعره، وخاصة في مقطوعاته الوصفية، يقول في وصف روضة: [الطويل]

إذا شـئتُ حيَّتنـي ريـاحينُ جنّـةٍ   على سُوقها فـي كـل حـينٍ تَـنفَّسُ

تُلاعبهـا أيـدي الريـاح إذا جـرتْ   فتَـسمو وتَحنـو تـارةً فتـنكِّس

إذا مـا أعارتهـا الـصَبا حركاتِهـا   أفـادت بهـا أنـسَ الحيـاة فتـؤنس

تَـوامَضُ فيهـا كلَّمـا تَلـع الـضحى   كواكبُ يذكو نورُهـا حـين تُـشمس[4]

---

[1] ابن الرومي، ديوانه، ج ٤، ص١٦١٩، وقد وضعها المحقق تحت مجزوء المنسرح وهي من المجتث.

[2] نفسه ، ج ١ ، ص٢٢٥-٢٢٦

[3] نفسه، ج٢، ص٧٧٩

[4] نفسه، ج٣، ص١٢٣١

في هذه المقطوعة تتبدى فاعلية الرياح الهادئة في الطبيعة، في صورة جمالية لجنة أرضية مليئة بالرياحين، وهي رياحين تلاعبها الرياح بأيديها، فتهز سيقانها، وترتفع ثم تنحني، وتلك الانحناءة هي تحية الرياحين للشاعر، وهي تزهو بنبض الحياة وأنسها الذي تستعيره من ريح الصبا، وتومض بجمالها الذي تستمده من نور الكواكب.

وكثيرا ما ارتبطت الرياح عنده بالمطر، وهما كثيرا ما يقترنان لتشكيل بؤرة دهرية تعصف بالأرض، وتغير الديار، هي ذاتها البؤرة التي جعلت الشعراء يقفون على الأطلال، التي تعفوها الرياح، ويغير ملامحها المطر: [البسيط]

يا دارُ أقوتْ بأوْطاسٍ وغيَّرها ... من بعدِ ساكنها الأمطارُ والمورُ[1]

وقد استخدم ابن الرومي المطر دالا على الخير والشر، ولم يقصره على الشر فحسب، بيد أنه أكثر من استخدام الغيث، ولا سيما في إطار السقيا: [الطويل]

سقى الغيثُ ميتاً خُطَّ بالدَيْر قبرُهُ ... فواراهُ إلا سُؤدداً لم يواره

بأقرب دارٍ لا أرى الدهرَ وجهَهُ ... فيا بُعدَ مرآه، ويا قُربَ داره[2]

فهو يطلب السقيا للميت من الغيث، ذلك الميت الذي بقي سداد رأيه ماثلا بعد موته، وهو على الرغم من قرب داره (قبره) إلا أنه بعيد عن النظر.

وعندما يذكر ممدوحه؛ يذكره عطاؤه بالغيث، ويكون الغيث مرعيا عند الجدب والأزمات، وكذا نوال الممدوح، فهو كالغيث في الأزمة، كما أن رأيه كالنجم في الليل الذي اشتد ظلامه: [السريع]

---

(1) السابق، ج ٣، ص١١٠٧

(2) نفسه، ج٣، ص١١٣

منـــبلجُ الـــرأيِ غزيـــرُ النـــدى صـــاحبُ يـــومٍ مُمْطـــرٍ مُـــشْمسِ

نوالُـــهُ كالغيـــثِ فـــي أزمـــةٍ ورأيُـــهُ كـــالنجمِ فـــي حِنْـــدِسِ[1]

كانت هذه بعض مظاهر الدهر السماوية في شعره، وهي إذ تختلف في الدلالة من بيت إلـــى آخر، ومن قصيدة لأخرى، فإنها لا تعدو كونها أدوات بأيدي الدهر، يـستخدمها بالكيفيـة التـي يريد، وفي الأغلب يكون ذلك الاستخدام سلبيا.

---

[1] السابق ، ج ٣، ص ١٢٣٧

الفصل الخامس

دهريات ابن الرومي

(دراســــــة تطبيقيــــــة)

توطئـــــة

سبق أن أشرت إلى كثرة النصوص الدالة على موضوع هذه الدراسة، ولما كان الهـدف هو جلاء الحضور الدهري في شعر ابن الرومي؛ انطلق هذا الفصل من تحليل نمـاذج كاملـة للوقوف على فاعلية الدهر ، وأثرها في البناء الكلي للنصوص.

من هنا؛ جاء اختيار أربع قصائد، تختلف في أغراضها، ومضامينها ، وأحجامها، فـتم اختيار نموذج في الطرد، وثان في الرثاء، وثالث في المدح، والأخير في الشيب والشباب، وهي نماذج أراها ممثلة للظاهرة، دالة عليها، هذا فضلا عما تقدم من تحليل جزئي أو كلـي لنمـاذج مختلفة في ثنايا هذه الدراسة.

وقد رأيت أن من موجبات هذه الدراسة تقسيم النصوص – على اختلاف أحجامها – إلى مقاطع يحكمها المشهد المعنوي غالبا، وتتبلور من خلال كل مقطع سمات أسلوبية جمالية، تلتحم بالمعنى، وتشكل معه ملامح القصيدة الفنية، وصولا إلى ربط تلك المشاهد بالمنظومـة الكليـة لرؤية الشاعر، ومن ثم امتلاء تلك الرؤية بفاعلية الدهر.

النموذج الأول

قصيدته في الطرد [الطويل]

بين يدي القصيدة [١]

هذه القصيدة تتكون من مئة بيت وبيت، وهي قياساً بقصائده، لا تعد من المطولات المفرطة في الطول، إذ ربت بعض مطولاته على ثلاثمئة بيت، وهي مطولات قلما نجد من ينبري لدراستها دراسة وافية، اللهم؛ إلا إذا استثنيا بعضها كقصيدته في رثاء المغنية بستان، وقصيدته في رثاء البصرة، ولعل هذا الطول المفرط هو ما جعل الدراسين ينأون عنها، إذ إن تحليل قصيدة بهذا الحجم، تستغرق وقتاً طويلاً ودراسة مطولة، فضلاً عن صعوبة الجمع بين السوابق واللواحق، ولعل هذا كان أحد أسباب تجزيء الكثير من القصائد، والوقوف على تحليل بعض تلك الأجزاء، وهو ما أراه بتراً للنصوص، وإخراجاً لها من إطار التجربة المتكاملة، "فالتجربة في قصيدة شعرية لا تتجزءأ بل تظل تجربة موحدة حتى مع تعدد موضوعاتها وتنوعها"[٢].

وعوداً إلى القصيدة نجد أن كثيراً من الدارسين عرضوا لأحد مقاطعها، وهو المقطع الذي يتحدث عن غروب الشمس، حتى عُدّ هذا المقطع وكأنه جزء مستقل بذاته... بل إن من يطلع على بعض تلك الدراسات، يخيل إليه أن هذا المقطع هو القصيدة، وربما أدرجه في غرض الوصف للطبيعة، دون حساب للبعد الوجودي الذي يجعل هذا المقطع جزءاً قاصراً بذاته، متمماً بغيره لإثراء التشكيل الفني، والتجربة الشعرية المتكاملة...

---

[١] انظر القصيدة في ديوانه ، ج ٤، ص ١٤٧٣-١٤٨٠

[٢] الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩، ص٥١.

من هنا فقد عمدت إلى تقسيم القصيدة إلى أربعة مقاطع، لا بهدف تقطيع أوصالها، وإنما بهدف تسهيل الدراسة، ومن ثم الجمع بين هذه المقاطع لبلورة رؤية شمولية لموضوع القصيدة وقيمتها الجمالية.

بدايـةً:

ترتكز القصيدة على مقاطع أربعة، تؤطّر في مجملها حركة الوجود ومسيرة الزمن، الذي يمكن أن نعده البؤرة الأساس في تكوين (القصيدة)، والذي ينسرب من خلال إحساس عميق بأثره في الوجود الإنساني.

المقطع الأول: بكاء الشباب (١-١٠)

١. بكيتَ فلم تترك لعينك مدمعا	**زماناً طوى شرخ الشباب فودَّعا**
٢. سقى الله أوطاراً لنا ومآرباً	**تقطع من أقرانها ما تقطعا**
٣. لياليَ تنسيني الليالي حسابها	**بُلَهنِيَةٌ أقضي بها الحول أجمعا**
٤. سدى غِرَّةٍ لا أعرف اليوم باسمه	**وأعمل فيه اللهو مرأىً ومسمعا**
٥. إذا ما قضيت اليوم لم أبك عهده	**وأخلفت أدنى منه ظلّاً وأفنعا**
٦. فأصبحت أقتص العهود التي خلت	**بآهة محقوق بأن يتفجَّعا**
٧. أحن فأستسقي لها الغيث مرة	**وأثني فأستسقي لها العين أدمعا**
٨. لأحسنت الأيام بيني وبينها	**بديئاً وإن عفت على ذاك مرجعا**
٩. أعاذل إن أعطِ الزمانَ عنانَهُ	**فقد كنت أثني منه رأساً وأخدعا**
١٠. ليالي لو نازعته رجع أمسه	**ثنى جيده طوعاً إلي ليرجعا**

في المقطع الأول الذي يمكن أن نصطلح على تسميته "بكاء الشباب" وهو أصغر المقاطع، إذ يتكون من عشرة الأبيات الأولى، يفجؤنا الشاعر بهذا الحس المأساوي المنبثق من الفعل "بكيت" الذي يحمل شدة الحزن والانكسار أمام تصاريف الزمن، وعوادي الدهر، في فعلها

المستمر في الجسم البشري من حيث هو انعكاس مادي لحقيقة الصراع، وذلك عبر التغيير الذي يطرأ عليه والناتج عن فاعلية الزمن.

إن الزمن هو المحور الذي يدور حوله المقطع، وهو الأساس الذي تصدر عنه المرارة المتشحة بالفعل "بكيت" لتشكل هذه الكلمة الافتتاحية خلاصة المقطع ونتيجته- وإن ابتدأ بها-، وهي كلمة تتربع وظلالها على امتداد المقطع عبر كلمات: "مدمعاً، ودّعا، تقطعا، أبكِ، آهة، يتفجعا، أدمعا، غفت"، وهي في المجمل تمثل المصير الذي آل إليه الشاعر، وهو مصير بائس عاجز متألم، مصير من يحس بقرب الخاتمة فيبكي البداية، وما بين هذه وتلك يقف الزمن عبر مجموعة من الأشكال اللغوية في ذاته "زماناً، ليالي، الليالي، الحول، اليوم، عهده، العهود، الأيام، الزمان ، أمسه" وفي ذات الشاعر عبر مرحلتي الشباب والشيب "ذلك أن أفجع مأساة هي مأساة الشباب، الذي يصبح هرماً، القوة التي تصبح عجزاً، والعافية التي تتحول مرضاً، ويتولاه فيها شعور العدم، ولئن كان ذلك واقع الناس جميعاً، فهو دون شك واقع ابن الرومي بالذات؛ لأن شهوة الحياة ما برحت تتأكل في أعصابه، بعد أن اجتاز شبابه، دون أن يتيسر بإشباعه"[1]، إن إحساسه المفرط ذلك؛ جعله يستشعر المرارة، ويستغرق في البكاء حتى آخر دمعة: فلم تترك لعينك مدمعاً...

ونستطيع والحال هذه، أن نجعل المقطع في إطارين:

الإطار الأول: صورة الحاضر (الشيب): وهي صورة مملوءة بالتفجع والحزن والبكاء على الماضي (الشباب)، وهو ماضٍ تقضّى ومات، فحق له السقيا، التي تتكرر ثلاث مرات في البيتين الثاني والسابع، في الأول تحمل دلالة التحسر، وفي الآخرين دلالة الحزن، إذا يستسقي لها (مرحلة الشباب) الغيث تارة، وتارة يستسقي لها دموع العين:

---

(1) إيليا حاوي، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، ص٣٢٠.

في هذه الصورة، شاعر كسير – لا يملك سوى البكاء.

- يستسقي لشبابه الميت.
- لا يملك سوى الذكريات.
- لم يعد يهمه حاضره إذ يشعر باللاجدوى.

وهو يعاني من:

- الحنين.
- الانقلاب.
- تسليم العنان للزمن.

الإطار الثاني: صورة الماضي (الشباب)، وهي تمثل الجانب المشرق في الحياة، ففيهـا:

- قضاء الأوطار والمآرب.
- السعة وطيب العيش.
- عدم الإحساس بالزمن.
- الصحة والمال.
- إحسان الزمن.
- القوة.
- إمساك الشاعر بعنان الزمن.

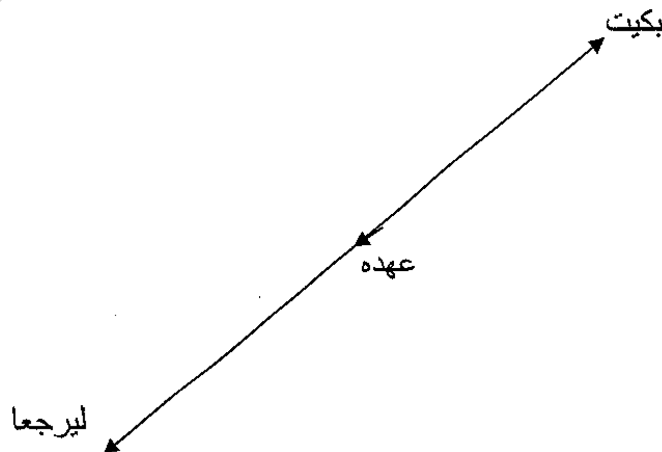
من هنا، ندرك أن الشاعر يتساوى عنده الإحساس بالفناء مع المشيب، كيف لا وهو يريد الموت؟ ويتساوى عنده الإحساس بالحياة مع الشباب، وهو كما نعلم ذروة القوة والانغماس فـي ملذات الحياة.

وفي البيت السادس تنبري لنا صورة غريبة للزمن، إذ جسد العهود الخالية وهي أيام لهو وترف وحياة رغيدة، وهي جميعها وإن كانت مباحة، تنكرها العهود الحاضرة (عهد الشيب)، والذنوب قصاص، فما فات بعرف الحاضر ذنب يستدعي القصاص، والقصاص من جنس العمل... لذا يكون الحكم بالعذاب الداخلي والتفجع والحزن والحرقة والآهات والعذابات.

كما تنبري في البيت التاسع صورة فريدة إذ يشبه الزمان بالحصان وهو رمز للانطلاق والقوة، بيد أن عنان هذا الحصان بيد فارسه الشاعر (الشاب) الذي كان قادراً على كبح جماح هذا الزمن، فيثنيه عن مآربه، إلا أن الزمان تحول واستطاع أن يمسك زمامه، في إشارة إلى ضعف الشاعر (الشيخوخة).

وهو إذ يبدأ المقطع بالفعل "بكيتَ" فإنه يختمه بالفعل "ليرجعا" وكنا قد عرفنا ما دأب عليه من تعليل لكل ما يقول... بل إنه يستغرق في التعليل... لكنه هنا يربط بداية المقطع بنهايته ليكون البكاء من أجل أن يرجع الشباب...

ولو رسمنا خطاً مستقيماً بين كلمة البدء (بكيت) وكلمة الختام (يرجعا) لكان متوسط طول الخط في نقطة البؤرة يلتقي بكلمة عهده في البيت الخامس على الشكل الآتي:



وإذا ما عرفنا أن ابن الرومي كان يسرف في حديثه عن الشيب وذكريات الشباب، وأن مقدمات قصائده المطولة في الأغلب كانت أشبه برثاء النفس رثاءً مستفيضاً قد يستغرق جلّ قصائده أحياناً... إذا ما عرفنا ذلك كان من حقنا أن نتساءَل: لمَ كان مقطع بكاء الشباب هنا أقصر المقاطع؟

يبدو لي أن هذا المقطع كان الأقصر مع أنه الجوهر، ذلك أن المقاطع الأخرى جاءَت لتعززه وتؤكد مضمونه، وهو ما يؤكد – ما سلف- من أن القصيدة كتلة واحدة تحمل بعداً وجودياً عميقاً، وفلسفة تتمثل بالإحساس بالزوال والفناء.

المقطع الثاني: رحلة الصيد (١١- ٢٢)

١١. وقد أغتدي للطير والطير هجَّعٌ ... ولو أوجست مغداي ما بتن هجَّعا

١٢. بِخلينِ تما بي ثلاثةَ إخوةٍ ... جسومهم شتى وأرواحهم معا

١٣. بني خلةٍ لم يفسد المحل بينهم ... ولا طمع الواشون في ذاك مطمعا

١٤. مطيعين أهواءً توافت على هوى ... فلو أرسلت كالنبل لم تعدُ موقعا

١٥. تُجلي عيون الناظرين فُجاءةً ... لنا منظراً مروىً من الحسن مشبعا

١٦. إذا ما رَفَعنا مقبلين لمجلسٍ ... طلعنا جميعاً لا نغادر مطلعا

١٧. كمنطقة الجوزاء لاحت بسحرة ... بعقب غمام لاح ثم أقشعا

١٨. إذا ما دعا منه خليل خليله ... بأفديك لباه مجيباً فأسرعا

١٩. وإن هو ناداه سحيراً لدُلْجَةٍ ... تنبَّه نبهان الفؤاد سرعرعا

٢٠. كأن له في كل عضوٍ ومفصلٍ ... وجارحة قلباً من الجمر أصمعا

٢١. فشمر للإدلاج حتى كأنما ... تلُفُّ به الأرواح سمعاً سمعمعا

٢٢. كأنيَ ما روَّحت صحبي عشيَّةً ... نساجل مخضرَّ الجنابين مُترعا

في المقطع الثاني الذي يتكون من الأبيات (١١-٢٢) والذي اصطلحنا على تسميته (رحلة الصيد) نجد شاعرنا "ينغمس في جوّ الطبيعة منساقاً مع رفاق له يقتلون الطير والحيوان إشباعاً لنهمهم الغريزي، فيبدو له أن يسير معهم شوطاً أو أشواطاً، ثم يشاركهم في البهجة،

والقهقهة، واللغط، ويصف ما كانوا فيه من لهو، ومسرات، موفقين فيما اصطادوه، ناشطين لما كانوا له من مرح، وحركة فتية دائمة"[1].

فهو في هذا المقطع ينخرط في لعبة الوجود، في الغالب والمغلوب، في القوي والضعيف، فإذا كان مفعولاً للدهر في المقطع السابق فهو في هذا المقطع يتحول إلى فاعلٍ في يد الدهر لقهر ما هو أضعف... إنها حقيقة الصيد؛ إنها قضية قتل لحياة بريئة... هكذا يتبدى صراع الوجود:

وقد أغتدي للطير والطير هجَّعٌ	**ولو أوجست مغداي ما بتن هجّعا**

إن هذه الطيور النائمة بسلام، والمستغرقة في راحتها، دون أي إحساس بالخوف، لا تعلم ما يخبئه لها الدهر، فهو كما يقتنص حياة الإنسان على حين غرة، يستخدم الإنسان نفسه ليكون شريكاً في اقتناص حياة هذه الطيور الهاجعة بطمأنينة.

إن رحلة الصيد هذه مخصصة لصيد الطير عبر حركة انتقال لفظية (اغتدي، مغداي، للطير والطير، هجعٌ هجعاً) وحركة انتقال حركية تتمثل بالصحبة المتحدة في الهدف والروح... وكأنها صبحة مركبة فعلاً على جسدٍ واحدٍ:

جسومهم شتى	←———	وأرواحهم معاً
لم يفسد المحل بينهم	←———	لا يجد الوشاة إلى فرقتهم طريقاً
أهواؤهم المتعددة	←———	صُبَّتْ في هوى واحدٍ
متعاونون تماماً	←———	مطيعون تماماً

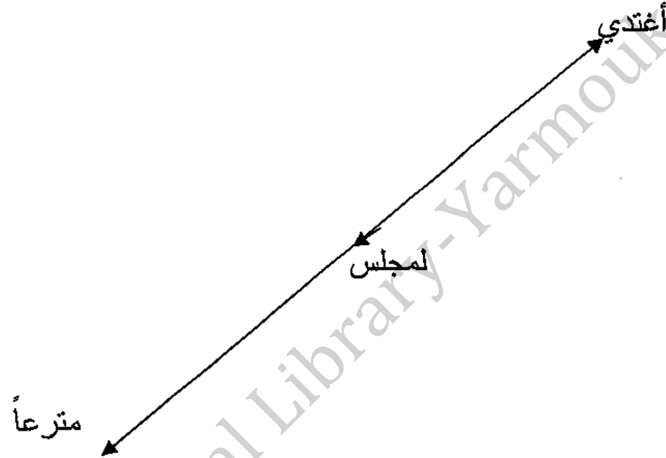
إن هذه الوحدة التي يندغم فيها ورفقته، ما هي إلا وجه من وجوه المشاركة الفاعلة في جريمة الدهر، وهي مشاركة جبلت عليها الكائنات، بل هي مشاركة تنبع من غريزة جعلت

(1) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص١٣٢.

الشاعر يبدأ مقطعه بالفعل (أغتدي) ويختمه بالوصف "مترعا" وهو وصف يوحي بالامتلاء بالشر

اغتدي ــ مترعاً.

وإذا أوصلنا بين قوله: (أغتدي) في بداية المقطع، وقوله: "مترعاً" في نهايته بخط مستقيم، تكون بؤرة ذلك الخط هي كلمة (لمجلس) لتتقاطع معها البداية والنهاية:



وكأن المجلس يتمثل في هدنة الحياة التي تتساوق مع عهد الشباب الذي شكل بؤرة المقطع السابق، وبهذا يكون المجلس "الشباب" ذا رونق ومنظر يجلي عيون الناظرين بحسن مشبع، وذا قوة إذ يتحد الرفقة جميعاً..

ومن اللافت في هذا المقطع كثرة استخدامه أسلوب الشرط:

ولو أوجست ← ما بتن

فلو أرسلت ← لم تعدُ

إذا ما رفعنا ← طلعنا

إذا ما دعا ← لبّاه

إن ناداه ← تنبّه

ومن اللافت أيضاً أن كلمة "لمجلس" التي شكلت واسطة المقطع جاءت في سياق الشرط:

إذا ما رفعنا مقبلين لمجلس .

وهي هنا تحيلنا إلى المقطع السابق إذ إن كلمة (عهده) التي شكلت الواسطة في ذلك المقطع جاءَت في ذات السياق الشرطي:

ـــــــ إذا ما قضيت اليوم لم أبكِ عهده.

وهذا السياق الشرطي هو الوحيد في المقطع الأول.

وثمة أمر لافت في هذا المقطع وهو غلبة الجناس الاشتقاقي، الذي لا يكاد يخلو منه بيت:

أغتدي ← مغداي

طمع ← مطمعا

الناظرين ← منظر

لاحت ← لائح

تنبّه ← نبهان

سمعاً ← سمعمعا

وهو غالباً ما يشيع الحركة في هذه الأبيات، وهي حركة ترفدها صنوف من التكرار على مستوى الكلمة:

للطير ← والطير

هجع ← هجعا

خليل ← خليله

أو على مستوى الحروف: سرعرعا

سمعمعا

وإذا علمنا أن السرعرع هو الشاب الفتي، والسمعمع هو الداهية الخفيف السريع، ووجدنا أن الثانية تتمثل بالأولى، إذا علمنا ذلك أدركنا انسراب دم الشباب في المقطع، واندغامه في المقطع الأول ليشكلا ثنائية الشيب والشباب، الحياة والموت، وهو ما يؤكده المقطع الثالث .

المقطع الثالث: شمس الأصيل ، الأبيات من (٢٣-٣٤)

٢٣. إذا رنَّقت شمسُ الأصيل ونفَّضت ... على الأفق الغربيِّ ورساً مذعذعا

٢٤. وودَّعت الدنيا لتقضي نحبَها ... وشَوَّل باقي عمرها فتشعشعا

٢٥. ولاحظت النوّار وهي مريضة ... وقد وضعت خداً إلى الأرض أضرعا

٢٦. كما لاحظت عوّاده عينُ مدنفٍ ... توجَّع من أوصابه ما توجعا

٢٧. وظلت عيون النور تخضل بالندى ... كما اغرورقت عين الشجيِّ لتدمعا

٢٨. يراعينها صوراً إليها روانياً ... ويلحظن ألحاظاً من الشجو خشَّعا

٢٩. وبيَّنَ إغضاءُ الفراق عليهما ... كأنهما خلّا صفاءٍ تودَّعا

٣٠. وقد ضربت في خضرة الروض ... من الشمس فاخضر اخضراراً مشعشعا

٣١. وأذكى نسيمَ الروض ريعانُ ظله ... وغنى مغني الطير فيه فسجَّعا

٣٢. وغرَّد ربعيُّ الذباب خلاله ... كما حثحَث النشوانُ صنجاً مشرَّعا

٣٣. فكانت أرانينُ الذباب هناكمُ ... على شدوات الطير ضرباً موقَّعا

٣٤. وفاضت أحاديث الفكاهات بيننا ... كأحسن ما فاض الحديث وأمتعا

إذا كان المقطعان السابقان – مع ما يبدو ظاهرياً من اختلاف بينهما- يرسمان لنا ملامح التشبث بالحياة أمام سطوة الدهر، فإن هذا المقطع يحمل لنا ملامح فلسفة عميقة في النظرة إلى حتمية الفناء والزوال، وحريّ بنا أن ننظر إليه نظرة أعمق من كونها مشهداً وصفياً لأحد مظاهر الطبيعة، فالطبيعة "التي عهدناها ضاحكة بهيجة في شعر ابن الرومي تبدو في لوحة من لوحاته البديعة على النقيض من ذلك"[1]، فهي تبدو لوحة متشحة بمحاولات تفسير أبرز أسرار الوجود، وأعمقها أثرا في الشاعر، فالشاعر الذي يرى تغير سحنته، وانكماش ملامحه،

---

[1] عيسى، فوزي: في الشعر العباسي، ص٣٦٨.

وانخطاف مباهجه وزوالها[1]، يربط ذلك بمشهد غروب الشمس، بعد أن كانت مليئة بالحياة،، ومالئة غيرها بالحيوات، وهو ما اصطلح علماء النفس المحدثون على تسميته بالاقتران الذهني[2]، فمشهد الغروب إذاً يستدعي حال الشاعر ليرى نفسه التي تذوب وتتلاشى في مشهد الشمس التي تأفل مودعة الدنيا والكائنات، حزينة، شاحبة، باكية...

فالشمس هنا؛ تودع الكون لتقضي نحبها، وهي تنثر أشعتها الصفراء، تلك الصفرة التي تدل على الذبول والشحوب والموت... إنّ هذه الأم المودعة تستشعر الفراق الممض والخروج من الحياة إلى السكون، وهي في لحظة الاحتضار تنحدر إلى الأرض فتلامسها بخدها في مذلة ووهن لتودعها الوداع الأخير، وقد أخذت تنظر في ضعف إلى عوادها من الأزهار والنوار، وعيونها تمتلئ بالدموع، فهي تغادر ليتشح كل من يحبها بالحزن والعبرات[3]، وهنا يتحول الجو إلى مأتم حقيقي عبر مجموعة من مفردات الموت "ودعت، نحبها، مريضة، أوصابه، توجعاً، الفراق، لتدمعا، صفرة" وهي أوصاف وإن جاءت في معرض مشهد الشمس الآفلة، إلا أنها تجمع كل عناصر الحزن والفجيعة على شباب ابن الرومي الراحل، من مشاعر حزينة أقامها بين الشمس والكائنات لحظة احتضارها مستخدماً مجموعة من الصور اللونية الدالة على المرض والانكسار، وهو لم يرَ في رحيل الشمس ولادة جديدة[4]، بل يراها النهاية التي يتحسس دبيبها في عروقه.

---

(1) شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، ص١٣٣.

(2) عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، ص٣٩، ويقصد بالاقتران الذهني ربط الحالات المشابهة، واستدعاء حالة خاصة عند رؤية حالة تشبهها.

(3) عيسى، فوزي، في الشعر العباسي، ص٣٦٩.

(4) أشقر، محمد عبدالقادر، المؤثرات البيئية في شعر ابن الرومي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٩٩-١٠٠، ٢٠٠٥، ص٥٦- ٥٧.

ويلاحظ على هذا المقطع غلبةُ الأفعال الماضية، وكأننا في معرض قصٍّ لأحداثٍ سلفت: "رنّقت، نفضت، ودعت، لاحظت، وضعت، ظلت، ضربت، كانت، فاضت"، وهذا الماضي الذي يمثل إشراقة الشمس في النهار هو ذاته الذي يمثل شباب الشاعر، وما انطفاءتها ليلاً إلا إيذاناً بانطفاء حياته.

ويبدو هذا المشهد زاخراً بالصور الفنية بما فيها من "تناسق الألوان وانسجامها وتداخلها وتدرجها وفق مخطط ذوقي رفيع، معزز بتوزيع الضوء في أنحائها، مشفوع بحركة جزئياتها"(١)، وهي صورة تقوم على التشخيص، سواء كان ذلك في صورة الشمس المحتضرة، أم صورة عوادها.. وهي من خلال التشخيص أيضاً تكتنب حركتها عبر ألفاظ من مثل: "مذعذعا، فتشعشعا" وهي ألفاظ حركية قد تنقلنا إلى صورة ذلك الطائر الذبيح، الذي يتحرك لا إرادياً وجسمه يودع الحياة عبر قطرات الدم التي تتطاير من جسده.

المقطع الرابع: مصرع الطير (٣٥-١٠١)

٣٥. كأن جفوني لم تبت ذات ليلة	كراها قذاها لا تلائم مضجعا
٣٦. كأنّيَ ما نبَّهت صحبي لشأنهم	إذا ما ابن آوى آخر الليل وعوعا
٣٧. فثاروا إلى آلاتهم فتقلدوا	خرائط حمراً تحمل السمَّ مُنْقَعا
٣٨. منمَّقةً ما استودع القوم مثلها	ودائعَهم إلا لكي لا تضيَّعا
٣٩. محملة زاداً خفيفاً مناطُهُ	من البندق الموزون قل وأقنعا
٤٠. نكيرٌ لئن كانت ودائع مثلها	حقائبَ أمثالي ويذهبن ضيَّعا
٤١. علام إذاً توهي الحمالة عاتقي	وكان مصوناً أن يذال مودَّعا
٤٢. وما جشمتني الطير ما أنا جاشمٌ	بأسبابها إلا ليجشمن مضلعا
٤٣. فلله عينا من رآهم وقد غدوا	مُزيَّين مشهوراً من الزِّيِّ أروعا
٤٤. إذا نبضوا أوتارهم فتجاوبت	لها ذمراتٌ تصرعُ الطير خَولعا
٤٥. كأنَّ دويَّ النحل أخرى دويِّها	إذا ما حفيف الريح أوعاه مسمعا
٤٦. هنالك تغدو الطير ترتاد مصرعاً	وحسبانُها المكذوب يرتاد مرتعا

(١) عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، ص٣١١.

٤٧. ولله عينا من رآهم إذا انتهوا ... إلى موقف المرمى فأقبلن نُزَّعا

٤٨. وقد وقفوا للحائنات وشمَّروا ... لهنَّ إلى الأنصاف سوقاً وأذرعا

٤٩. وظلوا كأن الريح تزفي عليهمُ ... بها قزعاً ملء السماء مقزَّعا

٥٠. وقد أغلقوا عقد الثلاثين منهمُ ... بمجدولة الأقفاء جدلاً موشَّعا

٥١. وجدَّت قسيُّ القوم في الطير جدَّها ... فظلت سجوداً للرماة وركَّعا

٥٢. هنالك تلقى الطير ما طيَّرت به ... على كل شعب جامع فتصدَّعا

٥٣. وتُعقب بالبين الذي برَّحت به ... لكل محب كان منها مروَّعا

٥٤. فظل صحابي ناعمين ببؤسها ... وظلت على حوض المنية شُرَّعا

٥٥. فلو أبصرت عيناك يوماً مقامنا ... رأيت له من حلة الطير أمرعا

٥٦. طرائح من سودٍ وبيضٍ نواصعٍ ... تخال أديم الأرض منهن أبقعا

٥٧. نؤلف منها بين شتَّى وإنما ... نشتت من آلافها ما تجمعا

٥٨. فكم ظاعن منهن مزمعٍ رحلةً ... قصرنا نواه دون ما كان أزمعا

٥٩. وكم قادم منهن مرتادِ منزلٍ ... أناخ به منا منيخٌ فجعجعا

٦٠. كأن لباب التبر عند انتضائها ... جرى ماؤه في ليطها فتريَّعا

٦١. تراك إذا ألقيت عنها صبيانَها[1] ... سفرت به عن وجه عذراء برقعا

٦٢. كأن قراها والفروز التي به ... وإن لم تجدها العين إلا تتبعا

٦٣. مزرٌّ سحيقِ الورس فوق صلاءةٍ ... أدبَّ عليها دارجُ الذرِّ أكرعا

٦٤. لها أولٌ طوع اليدين وآخرٌ ... إذا سمته الإغراق فيها تمنَّعا

٦٥. تدين لمقرونٍ أمرَّت مريرَهُ ... عجوزٌ صناعٌ لم تدع فيه مَصنَعا

٦٦. تأيَّت صميم المتن حتى إذا انتهى ... رضاها أمرَّته مرائرَ أربعا

٦٧. تلَذُّ قرينيه عقودٌ كأنها ... رؤوسُ مداري ما أشدَّ وأوكعا

٦٨. ولا عيب فيها غير أن نذيرها ... يروع قلوبَ الطير حتى تصعصعا

٦٩. على أنها مكفولةُ الرزق ثقفةٌ ... وإن راع منها ما يروع وأفزعا

٧٠. متاحٌ لراميها الرمايا كأنما ... دعاها له داعي المنايا فأسمعا

٧١. تؤوب بها قد أمتعتك وغادرت ... من الطير مفجوعاً به ومفجَّعا

٧٢. لها عولةٌ أولى بها ما تُصيبُه ... وأجدرُ بالإعوال من كان موجَعا

٧٣. وما ذاك إلا زجرها لبناتها ... مخافة أن يذهبن في الجوِّ ضُيَّعا

٧٤. فيخرُجن حيناً حائناً ما انتحينَه ... وإن تخذ التسبيحَ منهنَّ مَفزعا

٧٥. تقلِّبُ نحو الطير عيناً بصيرة ... كعينك بل أذكى ذكاء وأسرعا

---

[1] الوزن مكسور، ويستقيم لو قلنا: صغارها.

٧٦. مُرَبَّعَةٌ مقسومة بشباكها ... كتمثال بيت الوشي حيك مربَّعا
٧٧. لإبدائها في الجو عند طحيرها ... عجاريف لو مرَّت بطودٍ تزعزعا
٧٨. تقاذفُ عنها كلُّ ملساءَ حدرةٍ ... تمرُّ مروراً بالقضاء مشيَّعا
٧٩. أمونٍ من العظعاظ عند مروقها ... وإن عارضتها الريحُ نكباءَ زعزعا
٨٠. يحاذرها العفريت عند انصلاتها ... فيعجله الإشفاق أن يتسمَّعا
٨١. تقول إذا راع الرميَّ حفيفُها ... رويدك لا تجزع من الموت مجزعا
٨٢. فإن أخطأته استوهلتهُ لأختها ... فَتَلحقه الأخرى مروعاً مُفزَّعا
٨٣. وإن ثَقَفته أنفذته وقدَّرت ... له ما يوازيه من الأرض مصرعا
٨٤. فيقضي المُذَكِّي في الصريع قضاءَهُ ... وهاتيك يأبى غربُها أن تُوَرَّعا
٨٥. أتت ما أتت من كيدها ثم صمَّمت ... تدُرُّ دريراً يخطفُ الطيرَ ميلعا
٨٦. كأن بنات الماء في صرح متنه ... إذا ما علا رَوقُ الضحى فترفَّعا
٨٧. زرابيٌّ كسرى بثَّها في صِحَانه ... ليُحضِرَ وفداً أو ليجمع مجمعا
٨٨. تريك ربيعاً في خريف وروضةٍ ... على لُجَّة بدعا من الأمر مبدعا
٨٩. تخايل فوق الماء زهواً كما زهت ... عوائدُ عيد ما ائتلسين تصنُّعا
٩٠. تلبَّسُ أصنافاً من البزِّ خلقةً ... حريراً وديباجاً وريطاً مُقطَّعا
٩١. فبين خُيابوذٍ زهته شياتُهُ ... فزينه ريش تراه موزَّعا
٩٢. يَمدُّ إليه حسنُه وجمالُه ... خلال بنات الماء عيناً وإصبعا
٩٣. وأخضر كالطاووس يُحسَبُ رأسهُ ... بخضراء من حرِّ الحرير مقنَّعا
٩٤. يتيه بمنقارٍ عليه حبائلٌ ... تخيَّلنَ في ضاحيه جَزعاً مجزَّعا
٩٥. يلوح على إسطامه وشيُ صفرةٍ ... ترقِّشُ منها متنَهُ فتلمَّعا
٩٦. كملعقة الصيني أخدمها يداً ... صناعاً وإن كانت يد الله أصنعا
٩٧. وعينين حمراوين يطرف عنهما ... كأن حجاجيه بِفَصَّينِ رُصِّعا
٩٨. ومن أعقف أحذاه منقارُهُ اسمَهُ ... أضدَّ بديعُ الخلق فيه فأبدعا
٩٩. مَزِينٌ بسربالٍ من الريش ناصع ... له زبرج يحكي الثغام المترَّعا
١٠٠. مشينٌ بجيدٍ ذي سواد وزُعرةٍ ... ورأس شبيه الجيد أسود أقرعا
١٠١. مطرَّفُ أطرافِ الجناحِ كأنَّه ... بنانُ عروسٍ بالخضاب تقمَّعا

في هذا المشهد تختزل قصة الوجود، ذلك الوجود المبني على الصراعات بين قوى وجدت فيه دون أن تكون لها إرادة في ذلك، ولكنها استمرأت وجودها وتعلقت به خوفاً من العدم، فكان قتل الآخر لاستمرار الذات، وكانت القوة هي المسيطرة دائماً، فالضعيف يموت،

والقوي ينتصر، وما هذا النصر إلا جزءاً من امتداد مؤقت للحياة، لتكون هناك قوة أُخرى شاهدة على مجريات الوجود قادرة على الاقتصاص من الجميع.

من هنا جاء هذا المشهد متضخماً ليصور لنا مسيرة تلك الحياة الفرحة الجذلة التي تعيشها الطيور المزهوة بجمالها وحركتها وحريتها "لكن الجوع يعمي أبصارها، فلا تنتبه لشباك الصياد وأسلحته التي أخفاها بين الحب الذي نثره على الأرض، فهوت تلك الطيور المسكينة لتأكل، وما درت أن الهلاك في الطعام، أما من أحس بالخطر، ولم يقع في الشرك، وطار، فقد تناولته رماح الصيادين وسهامهم"[1].

إن هذا المقطع الذي يحفل بالقسوة المتمثلة بآلة الموت التي يحملها الصيادون يحيلنا إلى ما أسلفنا من انعكاس ذلك على إحساس الشاعر، بما يعتور حياته من ضعف وهوان أمام سلطة الدهر، فأمام سعادة الصيادين وزهوهم بصيدهم، كانت الطيور تتجرع كؤوس الموت الأحمر، لا لشيء إلا لأنها تريد أن تعيش... وسهام الموت تأتيها من حيث لا تحتسب:

هنالك تغدو الطير ترتاد مصرعاً وحسبانُها المكذوب يرتاد مرتعا

نعم؛ فهي تحسب أنها ترتاد مأكلها الذي يعينها على الحياة، ليفجؤها مصرعها عبر أولئك الصيادين:

وجدَّت قسيُّ القوم في الطير جدَّها فظلت سجوداً للرماة وركَّعا

وصحبه يتنعمون ببؤس الطير وشقائها ومصرعها، ومن ثم يتلذذون بأكلها، إذ يصف لنا تلك الوجبة الشهية التي تعدّها لهم عجوز صناع تتقن صنع الطعام.

وهو أمام هذا وذلك لا يلبث يذكّرنا بقوة غاشمة تتمتع بضعف الآخرين، وهي مدار فلسفة الوجود:

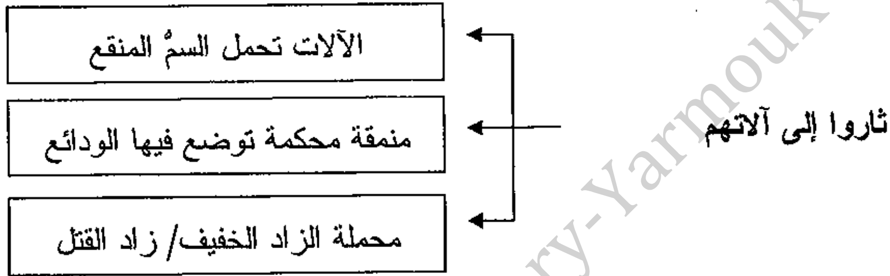
---

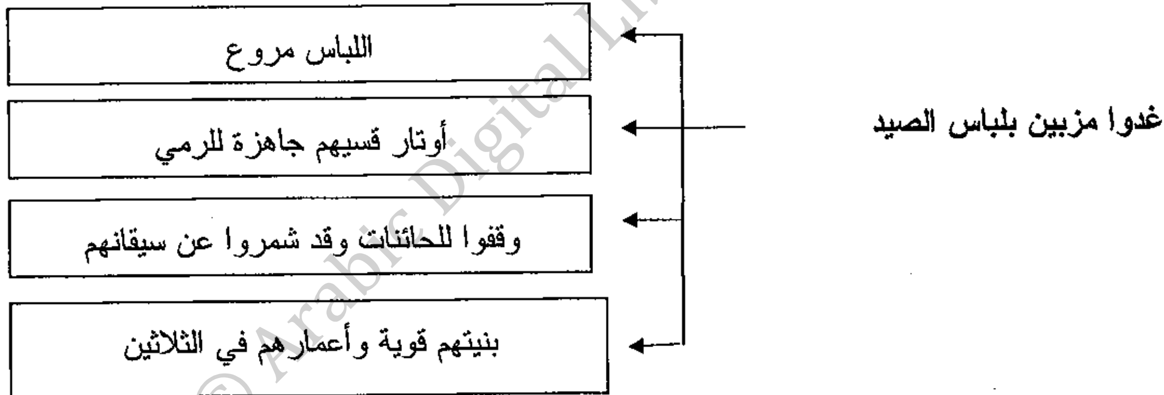
[1] أشقر، محمد عبد القادر، المؤثرات البيئية والنفسية في شعر ابن الرومي ، ص٥٧.

تـــؤوب بهـــا قـــد أمتعتـــك وغـــادرت   مـــن الطيـــر مفجوعـــاً بــــه ومفجَّعـــا

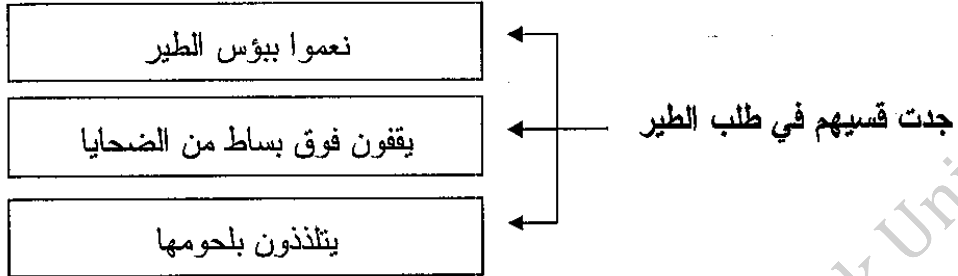
وإذ يرسم لنا الشاعر عدة مشاهد متداخلة في لوحة الصيد هـذه، فـإن ثنائيـة الجـلاد والضحية تبدو ماثلة عبر المشاهد جميعها، محملة بعبارات مشحونة بين زهو القوي واحتـضار الضعيف، ويمكن لنا رصد مجموعة من الأوصاف لكلا الطرفين:

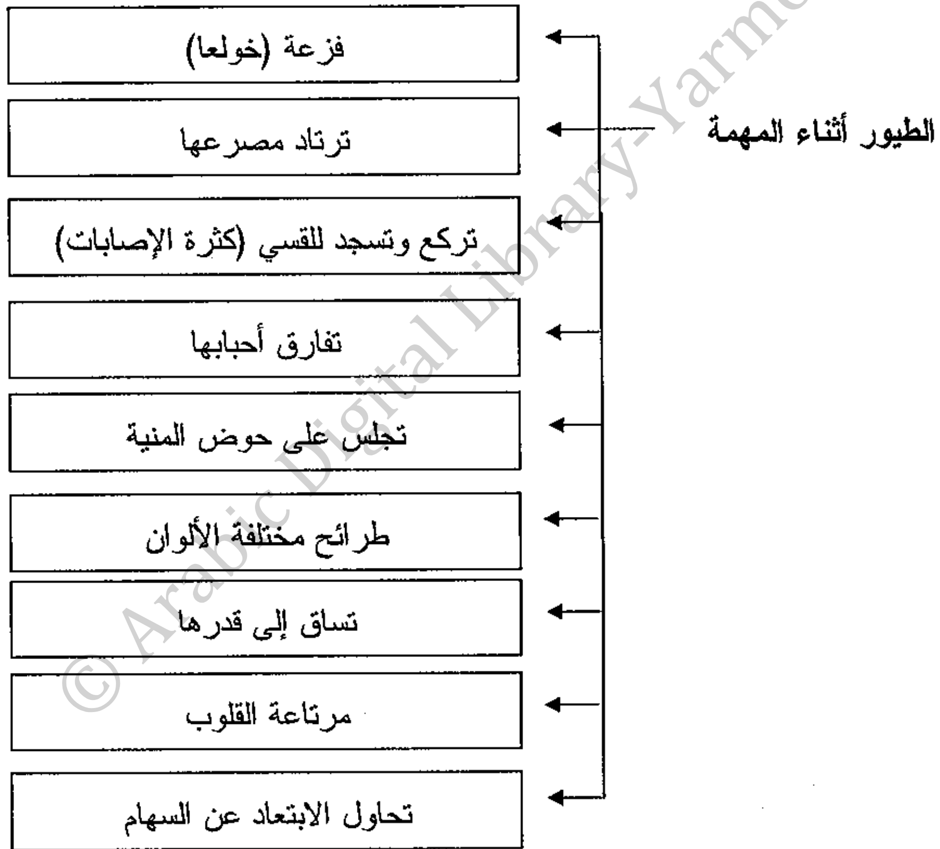
الصيادون عند التأهب للرحلة :





الصيادون عند تنفيذ المهمة:





الطيور في عالمها الخاص:

عندما تجتمع على الماء(بنات الماء) ———— ألوان الربيع في فصل الخريف

———— روضة على لجة الماء

———— تزهو بخيلاء فوق الماء

———— تنظر إلى لباسها من الريش

الملون على صفحة الماء

———— تتفاخر ذكورها بجمالها

———— تعيش حياة رخية

أصنافها: بينها

- الخيابوز (من الطيور الجميلة)
- الطاووس (معروف بزهوه)
- أنواع أُخرى مختلفة الأشكال

قضية الموت:

- الريش يغمر الأرض (طعام الجسد)
- الجثث ملقاة على الأرض (كثرة الموت)
- الطيور التي تفرقت في الحياة اجتمعت في الموت
- الطيور التي ائتلفت في الحياة تفرقت في الموت
- المرتحل قصرت المنية رحلته
- القادم أناخته المنية دون منزله

وإذا ما عدنا إلى القضية الأساس التي تطرحها القصيدة عبر مشاهدها جميعاً، لمسنا عمق الفجيعة التي يحسها ابن الرومي، والذي شارك فيها مرغماً بفاعلية الدهر، ليكون الضحية والجلاد في الوقت نفسه، وهنا يتساوى عالم الطير بعالم الإنسان، ويتساوى العالمان بعالم الشمس والكائنات عبر أنساق لغوية تشير إلى عمق مأساة الوجود.

الإيقاع والموسيقى

زخرت القصيدة في مجملها بحركة نفسيّة يتنامى فيها الانفعال بحدّة أحياناً، ويستقرُّ، وينكسر أحياناً أخرى، فجاء البحر الطويل حافظةً موسيقية مناسبة لاحتواء هذا المد الدافق من المشاعر المؤَطَّرَةِ بالكلمات، ولكن البحر وحده لا يُشَكِّلُ تكامل الإيقاع، فكانت تلك القافية المحمولة بالعين المشبعة بالألف مدّاً رويّاً مناسباً لإخراج تلك الزفرات الحرّى من الأعماق، وإطلاقها عبر حرف مشبع بعمق المأساة التي يتماهى معها الجزع ودمع العين.

كما كان التصريع في المطلع ذا بعد إيقاعيّ يشعر المتلقي بتنامي الحدث، وعمق الفجيعة، ولا سيما أن البيت استهل بلفظة (بكيت) وهو استهلال " توصيلي، وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي"[1]. وقد جاشت صدور الأبيات عموماً بحروف المدّ أو الإشباع الناجم عن مدّ الحركة، وقد كان لتناغم القوافي الداخلية حضورٌ فاعلٌ في تنامي الإيقاع، إذ كثيراً ما كانت نهايات الأشطر الأولى تتشابه في قوافيها، مما يعطي إحساساً موقعاً بموسيقى خصبة، ولا سيما إذا صاحب هذه القوافي توقيعات بمقابلة الجمل في شطر للنظام ذاته في الشطر الذي يتعامد معه وذلك كقوله:

فكم ظاعنٍ منهن مزمعِ رحلةٍ

---

(1) جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ٢٠٠٣، ص١٨.

وكم قادمٍ منهن مرتـــــــــــــــــادِ منزلِ

وقد كان للتكرار والتجانس الاشتقاقي فضلاً عن تكرار الحروف بالتقابـــل فـــي الكلمـــة الواحدة دور في رفد البناء الإيقاعي للقصيدة ككل، ويبدو هذا الإيقاع أيضاً موقعاً بالمعنى، إذ إن أغلب الكلمات التي كررت فيها بعض الحروف بنسق تقابلي جاءت دالة على حركة أو صـــوت، وفي هذا وذاك إشعار بالحركة وعدم الثبات:

سمعمعا ⟵ مذعذعا ⟵ تشعشعا ⟵ وعوعا

جعجعا ⟵ تصعصعا ⟵ تزعزعا

وفي الإطار الاشتقاقي كثيرا ما كان يعمد إلى توقيع الصوت عبر التركيز على بعـــض الحروف، "وهو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس فهو صوت يتلاحم مع المعنـــى ويتعاضد معه"[1]:

فيخرجنَ حينا جائنا ما انتحينه

وإظهار حرف للدلالة على طبيعته الصوتية كان طريقة أيضاً إلى التوقيـــع الموســـيقي، فانظر إلى صوت السهم المنطلق وهو يحفّ بالهواء، وصوت الريح، ودوي النحل، وانظر إلـــى تركيزه على حرف (الحاء) الدال على ذوات تلك الأصوات في قوله:

كـــأنّ دويّ النحـــل أحـــرى دويّهـــا   إذا ما حفيف الـــريح أوعـــاه مـــسمعا

وقارئ القصيدة يلمس ذلك التناغم بين المفردات والحروف والـــصور، وبالتـــالي فهـــو يستشعر المشهد من خلال التوقيع بالكلمات، إذ إن الشعراء يعمـــدون إلـــى اســـتخدام "الألفـــاظ

---

[1] الربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيـــع، اربـــد- الأردن، ٢٠٠٢، ص١٤٦

استخداماً خاصاً لأنهم يريدون منها أن تؤدي وظيفة خاصة"[1]. من هنا جاءت مفردات القصيدة مشحونة بفيض المشاعر.

وختاماً:

كانت القصيدة منذ البداية مشحونة بدلالة الفعل "بكيت" وهو بكاء مر على عهد مضى، وحياة تنطفئ وتذبل أمام مرأى صاحبها العاجز عن إنقاذها، وجاءت مقاطعها معززة فكرة الصراع الوجودي، الذي يحكمه الدهر بنواميسه الزمنية بالأخذ من الأعمار والانتقاص منها تحت مسمى النموّ والنماء، وما من نمو ولا نماء إلا إلى زوال ونهاية...

من هنا جاء غروب الشمس، وإحساس الطبيعة بالحزن والألم والفاجعة لفقدها، وكذا جاءَ مصرع الطير، وكذا جاءَ إحساس الشاعر بمصرعه الذي يتبدى عبر نظرته للزمن وللشباب بما هو مرحلة زمنية.

ومع أن المشهد الأخير جاءَ متضخماً إلا أنني استشعر البتر في نهاية القصيدة، فهي نهاية تصف جماليات الطير، وتخفي وراءها قولاً لم يقل... وكأني به يريد أن يقول: على الرغم مما حدث لجماعة من الطير، إلا أن مجتمع الطيور بقي مستمراً في حياته، وكذا مجتمع البشر، فالناس يموتون، ومجتمع البشر يستمر في حياته وهو يرى الموتى وينتظر مصيره، وإذا كانت القصيدة تبكي العمر المنقضي عبر مرحلة الشباب في البيت الأول، فهي تنتهي بالخضاب الذي يرتجى لطمس ملامح الشيب.

---

[1] الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط٢، ١٩٩٩، ص٢٩٩.

النموذج الثاني

مرثية ابن الرومي لأمه وفاعلية الدهر

بين يدي القصيدة[1]

هذه القصيدة من مطولات ابن الرومي، إذ تقع في مئتين وأربعة أبيات، وهي قصيدة ميمية على البحر الطويل، لم تحظ بدراسات شمولية خاصة كما هو الحال في رثائه أبنائه، ولا سيما ابنه الأوسط في قصيدة تعد من عيون المراثي في الشعر العربي.

وقد رثى ابن الرومي الأقارب والأباعد، ولكن كثيرا من الدارسين لا يرون في "مراثيه ما يستحق الذكر إلا الذي قاله في أولاده، وزوجه، وأمه وأخيه"[2]، وهو رأي لا يعضده الواقع؛ إذ نالت مراثيه الأخرى شهرة وحظوة في الدراسات، كما هو الحال في رثاء البصرة، ورثاء المغنية بستان، ومراثيه في يحيى بن عمر وغيرها.

وقد فجع ابن الرومي بمعظم ذويه من الأصول والفروع، وتحولت حياته إلى سلسلة من الموت فيمن يحب، مما أوجد عنده ظاهرة الرثاء الوجداني التي اتصفت بالغنى والتنوع والشمول، مما قل أن نجد له نظيراً عند غيره من الشعراء[3].

---

(1) انظر القصيدة في ديوانه، ج٦، ص٢٢٩٩-٢٣١١.

(2) البستاني بطرس، أدباء الأعصر العباسية، ج٢، ص٢٤٦، وانظر حمود، محمد، ابن الرومي الشاعر المغبون، ص١٤١.

(3) المحمد، روضة، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٣، ص٤٤.

ويرى بعض الدارسين أن رثاء الأم قليل في الشعر العربي، ويردون ذلك إلى عادة الجاهليين في أن لا يرثوا بناتهم وأمهاتهم[1]، وهو رأي توسع به آخرون فرأوا أن تراثنا افتقر للالتفات " للأم والاهتمام

بها إلا في أواخر القرن الثالث للهجرة على قلة بل ندرة"[2].

وهو رأي يحيلنا إلى قصيدة ابن الرومي هذه لتكون من أوائل القصائد التي عنيت بالأم، واتخذت منها محورا لقصيدة رثاء حشد فيها إحساسه الموغل بالفجيعة، ونظرته إلى الحياة، والكون، وموقفه من الدهر وسطوته وجبروته، فضلا عن حشده لكل خبراته الفنية وطبائعه الأسلوبية، لتكون القصيدة لا مجرد بكاء ونواح على المرثي، بل تكون اختزالا لفكرة الوجود وطبيعة الحياة.

ولما كانت القصيدة من المطولات فقد ارتأيت أن أقف في تحليلها على تقسيمها إلى أحد عشر مقطعاً تتصل فيما بينها، لتشكل الرؤية الكلية لفاعلية الدهر في الحياة – كما يراها ابن الرومي، وليكون هذا التقسيم مرتكزا إلى حركة المعنى، دون أن يهدف إلى بتر أجزاء الجسد الواحد، وإنما لتسهيل عرض المشاهد، ومن ثم الربط بينها لرسم الملمح الكلي.

---

(1) انظر ضيف، شوقي، الرثاء، ص٢٤-٢٥.

(2) حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١، ص٧.

المقطع الأول (١-١٤) التفجع:

١- أفيضا دمـاً إنَّ الرزايـا لهـا قِـيَمْ ... فلـيس كثيـراً أن تَجُـودَا لهـا بِـدمْ

٢- ولا تستريحا من بُكاء إلـى كـرىً ... فـلا حمـد مـا لـم تُـسعداني علـى الـسأمْ

٣- ويا لذة العيشِ التي كنـتُ أرتـضي ... تقطَّـعَ مـا بينـي وبينـكِ فانـصرمْ

٤- رُميـتُ بخطـبٍ لا يقـومُ لمثلـهِ ... شـرَوْرَى ولا رَضْوَى ولا الهَضْبُ من خيم

٥- بأنكر ذي نُكْـرٍ وأقطـعَ ذي شـباً ... وأمقـرَ ذي طعـمٍ وأوخـمَ ذي وَخَـمْ

٦- رزيئـةِ أمٍّ كنـتُ أحيـا برُوحِهـا ... وأسـتدفعُ البلـوى وأستكـشفُ الغُمَـمْ

٧- ومـا الأمُّ إلا إمَّـةٌ فـي حياتهـا ... وأمٌّ إذا فـادتْ ومـا الأمُّ بـالأمَمْ

٨- بنفسي غداةَ الأمسِ من بانَ مِنْ غدٍ ... وبـتُّ مـع الأمـسِ القرينـة فانجـذمْ

٩- ولما قضى الحاثونَ حَثْـوَ تـرابِهم ... عليهـا وحالـتْ دونهـا مِـرَّةُ الـوذمْ

١٠- أظلَّتْ غواشـي رحمـةِ الله قبرَهـا ... فأضـحى جنابـاهُ مـن النـارِ فـي حـرمْ

١١- أقـولُ وقـد قـالوا أتبكـي كفاقـدٍ ... رضـاعاً وأيـن الكهـلُ مـن راضـع الحلَـمْ

١٢- هي الأُمُّ يا للنَّاسِ جُرِّعـتُ ثُكْلَهـا ... ومـن يبـك أُمَّـا لـم تُـذَم قَـطُّ لا يُـذَمْ

١٣- فقدتُ رضاعاً من سُـرورِ عهـدتُها ... تُعلِّلنيـه فانقـضى غيـرَ مـستتمْ

١٤- رضاعُ بنـاتِ القلـبِ بـان ببيْنِهـا ... حَميـداً ومـا كُـلُّ الرَّضـاعِ رضـاعُ فـمْ

يستهل ابن الرومي قصيدته بمخاطبة عينيه، حاثا لهما على البكاء، وهي ثيمة عهدناها في شعر الرثاء، لكن هول الإحساس بالفاجعة يجعله يطلب من عينيه أن تفيضا لا بالدمع وإنما بالدم، وهو مطلب يسوغه إحساسه بالفقد، وبهول المصيبة، وهو وإن كان كبيراً إلا أنه يبكيها بكاء الطفل الرضيع، فيرد على الذين يلومونه على البكاء كبيراً، بأن حجم المأساة أعمق وأكبر:

هي الأم يا للناس، جرعت ثكلها ومن يبك أماً لم تذم قط لا يذم

ثم يعكف بعد ذلك على بيان ما ترضعه الأم للكبير، فللرضاعة معان أخرى فقد رأى أن الأم ترضع القيم والدين والحنان والعطف وغيرها وهذا ما يؤكد قوله:

رضاعُ بناتِ القلبِ بان ببَيْنِها حَميداً وما كلُّ الرَّضاعِ رضاعُ فَمْ

وهو إذ يعمد في هذا المقطع إلى التفجع والنواح، فإنه يصور آلامه بعد الفقد وهول ما ألم به، فقد انصرمت لذة العيش، فبروح أمه كان يحيا، ويدفع البلاء، ويكشف الغمة، ويبعد الغصة، فإذا ما ماتت وحثي عليها التراب، أعقبته غصة لا تفارق وحرقة ولوعة لا يغادران.

في هذا المقطع شعور بهول الفاجعة انكشف عن مجموعة من الألفاظ التي تنسرب منها رائحة الدهر كالرزايا والخطوب، وتلك التي تنسرب منها رائحة الموت والفقد والحزن والحرقة: " بكاء، كرى، سأم، البلوى، الغمم، أتبكي، فاقد، جُرِّعت، ثكلها، ومن يبك، بان، البين".

ومع أن هذا المقطع يبدو مستوعبا الصدمة الأولى إلا أنه لا يبتعد عما ألف عند ابن الرومي من التلاعب بالكلمات، والتعليل المنطقي، إذ غالبا ما يكون الشطر الثاني تعليلا لما يقدمه في الشطر الأول:

أفيضا	**فليس**
ولا تستريحا	**فلا حمد**
أظلت غواشي	**فأضحى**

وكذا في تعامله مع المفردة الواحدة بعدة أبعاد معنوية وتقليبات لغوية كما هو الحال في قوله:

وما الأمُّ إلا إمّـةٌ في حياتها وأمٌّ إذا فادتْ وما الأمُّ بالأمَمْ

فالأم في حياتها إمّة أي ذات إحسان وبر ونعمة وفي مماتها أمٌّ: أي شجّ في الرأس وضرب على الدماغ وهو ما يشير إلى الحسرة والحرقة التي تتركها بعد فقدها، وأما قوله:" وما الأم بالأمم" فهو يحتمل معنيين: أن الأم ليست مما يستهان به، أو أنها تقدر بعد رحيلها ماثلة للعيان"[1].

ثمة ثيمة أسلوبية لا يفتأ ابن الرومي يكررها بين الفينة والأخرى، بل إنها تشكل إحدى تقنياته، وهي استخدامه بعض ألوان البديع، والطباق تحديداً، ففي البيت الثامن نراه يطابق بين الأمس والغد، موائما بين مجموعة من الكلمات التي تهدف إلى استقصاء المعنى:

بنفسي غداة الأمس من بان في غد.

وهو هنا يغرب في استخدام الألفاظ على غير ما عهدت له، فالمعهود قولنا: غداة غدٍ، بان في الأمس، إذ إن الفعل (بان) فعل ماضٍ، وما يناسبه الأمس لا الغد، لكن ابن الرومي لم يقل ذلك عبثاً، فكأني به يقول: كل ما هو كائن اليوم مفقود غداً، وكل ما كان حاضرا أمس سيغيب غداً.

وفي الإطار الأسلوبي لا ينفك ابن الرومي أيضاً عن عادته في الجناس الاشتقاقي وفي تحوير الألفاظ، وهو ما يرفع من الوتيرة الموسيقية ويوطد المعنى من خلال الكلمة المحورية المقصودة: (**بأنكر ذي نكر وأوضم ذي وضم**).

(1) المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص٧٦.

ومن المناشط الأسلوبية أيضاً التكرار؛ وهو هنا يؤطر المشهد بين حالتي البكاء والرضاع، فقد كرر البكاء بصور وألفاظ مختلفة: (أفيضا، تجودا، بكاء، كرى، أتبكي، كفاقد، ومن يبك أماً) كما كرر لفظة (الرضاع) في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع ست مرات، وهو ما يؤطر العلاقة بين الرضاع الذي هو حاجة لاستمرار الحياة، وانقطاع مادته وهي الأم، وما يترتب على ذلك من ديمومة البكاء.

وفي إطار المعنى لا ينسى ابن الرومي إظهار حصانة الأم من النار، وهي حصانة لم تأتِ عبثاً، بل كانت هناك أفعال وعبادات هي التي جعلت الغواشي تظل قبرها برحمه الله؛ ليبقى ساكن القبر بأمان من النار.

المقطع الثاني (١٥-١٨) شدائد الدهر

١٥- إلى الله أشكو جَهْد بلواي إنه	**بمستمعِ الشكوى ومُستَوهب العصمْ**
١٦- وأنّيَ لم أيتم صغيراً وأنّني	**يتمتُ كبيراً أسوأ اليُتْم واليَتَمْ**
١٧- على حين لم ألق المصيبة جاهلاً	**ولا آهلاً والدَّهرُ دهر قد اعترمْ**
١٨- أُقاسي وصِنْوي منه كلَّ شديدةٍ	**تُبرِّحُ بالجَلْدِ الصَّبورِ وبالبرمْ**

في هذا المقطع القصير حجما حراك داخلي، ففيه مكابدة الدهر، وفيه لجوء إلى الله، وفيه شعور مرير باليتم.

وإذا كان اليتيم يستحضر صورة الصغير الفاقد أحد أبويه، فإنه هنا يؤكد بتكرار الكلمة أربع مرات في بيت واحد أن الإحساس باليتم يكون الأسوأ عند الكبير، ومع أن الكبير أكثر احتمالا للمصائب إلا أن فاعلية الدهر وجبروته جعلاه يقاسي وأمثاله من الشدائد.

وتبدو المناشط الأسلوبية التي ظهرت في المقطع السابق في هذا المقطع أيضاً، كالاشتقاق والجناس والطباق:

أشكو ــ الشكوى/ اشتقاق

صغيراً ــ كبيراً / طباق

جاهلاً ــ آهلاً/ جناس

وفي البيت السابع عشر تتبدى صورة الدهر من خلال جملة اسمية تفوح منها علاقة الشاعر به، تلك العلاقة المبنية على معرفة حقيقية بتلك الصورة، ففي قوله: والدهر دهر قد اعترم، يأتي الخبر نكرة دالاً على الشمول والإحاطة، ولا سيما أن من أسمائه العرم.

المقطع الثالث (١٩-٢٤)

الخليلان

١٩- خَلِيليَّ هـذا قبـرُ أمـي فورِّعـا	**من العَذْل عني واجعـلا جـابتي نَعـمْ**
٢٠- فما ذَرفتْ عيني على رسمِ منزلٍ	**ولا عكفَتْ نفسي هنـاك علـى صـنمْ**
٢١- خليليَّ رِفْقًا لـي أعينـا أخاكمـا	**نَشَدْتُكما مَـنْ تَرْعيـانِ مِـنَ الحُـرمْ**
٢٢- أمِنْ كَرَبِ الشكوى تَملّانِ جُزْتُمـا	**سبيل اغتنـامِ الحمـد والحمـدُ يُغْتَـنمْ**
٢٣- فكيف اصطباري للمُصابِ وأنتمـا	**تَملّـانِ شـكواهُ وفـي جـانبي ثَلـمْ**
٢٤- عجبتُ لذي سمع يمـلُّ شِـكايةً	**ويعجبُ من صَدْرٍ يـضيقُ بمـا كظـمْ**

في هذا المقطع يسير الشاعر على نهج تقليدي معروف، وذلك بمخاطبة خليليه، وهما عاذلان، لائمان، لا يملان من محاولة ثنيه عن الدموع والبكاء.

وإذا كان الخليلان يحيلان الذاكرة إلى قصائد النسيب والوقوف على الأطلال وبكائها، فهما هنا من نوع آخر، فالطلل هو القبر والمفقود هو الأم، والسفر إلى غير رجعة، والشاعر

كثير الشكوى كثير البكاء، قليل الصبر، وهما يملان الشكوى، ولا يستسلمان لما يريد، وهذا ما يدعوه يعجب في نهاية المقطع.

المقطع الرابع (٢٥-٣٦)

الدهر الخاص/ خصومة الدهر:

٢٥- ألا رُبَّ أيسام سَحَبْتُ ذُيولَها سليماً من الأرزاء أملسَ كالزُلَمْ

٢٦- أرشّحُ آمالاً طِوالاً وأجتني جنى العيشِ في ظل ظليلٍ من النِّعمْ

٢٧- ولو كنتُ أدْري أنَّ ما كانَ كائنٌ لقُمْتُ لرَوْعاتِ الخُطوب على قدمْ

٢٨- غدا الدهرُ لي خصماً وفيَّ مُحكَّماً فكيف بخصم ضالع وهُوَ الحَكَمْ

٢٩- يجُورُ فأشكو جَورَهُ وهو دائباً يرى جَوْرَهُ عدلاً إذا الجورُ منه عمْ

٣٠- عذيريَ من دهرٍ غشوم لأهله يرى أنَّه إذْ عمَّ بالغَشْمِ ما غَشَمْ

٣١- غدا يَقْسِمُ الأسواءَ قَسْمَ سويَّةٍ وما عَدْلُ من سوَّى وسوّاءُ ما قسمْ

٣٢- تعُمُّ ببلواهُ يد منه سَطْوةٌ يصول بها فظٌّ إذا اقْتدَرَ اهْتَضَمْ

٣٣- وليستْ من الأيدي الحميد بلاؤها يدٌ قسمتْ سُوءاً وإن سوّتِ القَسَمْ

٣٤- أمالَ عُروشي ثم ثنَّى بهدْمِها وكم من عُروشٍ قد أمال وقد هَدَمْ

٣٥- وأصبح يُهدي لي الأُسى متنَصِّلاً فمِنْ سُوقةٍ أرْدَى ومِن ملِكٍ قصَمْ

٣٦- وإني وإنْ أهْدَى أساه لساخطٌ عليه ولكن هل من الدهر منتقمْ

في هذا المقطع يحضر الدهر حضوراً مباشراً، وهو وإن جاء في إطار تقليدي- إلا أنـــه هنا يتبدى شخصاً ظالماً قاسياً يتخذ من خصومة ابن الرومي سبيلاً، فهــو خــصم ضـــالع فـــي الخصومة، لا يكتفي بقتل من يحبهم الشاعر، بل يهدد حياته نفسه، والأمر الذي يزداد سوءاً هــو أنه خصم وحكم في آن، وهو قاض ظالم غشوم، له يد تبطش بكل ما حولهـا، وهــو يــصول ويجول بفضاضة لا يقسم إلا سوءاً، فقد أمال عروش الشاعر، وقوض وجــوده، وهــدم حياتــه بسحقه الأم التي ترمز للحياة، ويتنصل من فعلته ويهدي الأسى للشاعر... ولكن الأخير يــدرك أن لا مناص من الرضوخ لحكمه، فليس منه منتقم.

ويبدأ الشاعر هذا المقطع بأداة الاستفتاح (ألا) ويعقبها بــالحرف (ربّ) دلالـــة علـــى استحضار تلك الأيام التي كان يقارع فيها الدهر، وينجو بنفسه بأقل الخسائر، ويرى نفـسه فـــي مكان المنتصر المتأمل، والإنسان في ساعات الرخاء يفترش الآمال لمستقبل موفور بالنعم، لكنه لا يعي ما يخبئه له الدهر، الذي دائماً يكون بالمرصاد.

يبدو الدهر هنا شخصا له صولة وجولة، له يد تبطش، وفعل فظ قاسٍ، ظـــالم غــشوم، ضالع في الخصومة، تتبدى جنوده (الأرزاء، الخطوب)، وتتبدى نتائج فعله بالهــدم والتــدمير، وتتجلى قدرته بالقضاء الغاشم.

ويتكئ الشاعر في المقطع على المناشط الأسلوبية ذاتها، فلنلاحظ استخدامه الكلمة (يقسم الأسواء/ قسم سوية/ سوّى وسوّاء ما قسم) في البيت الحادي والثلاثين، وكذا الكلمـــات (قــسمت سوءا/ سوّت القسم)، في البيت الثالث والثلاثين، على أن حرف الــسين هنــا- وإن كـــان مـــن الحروف الهامسة- يحمل رائحة الدم المسفوك، والقسمة السوأى التي يقوم بها الدهر (القصاب).

ولنلاحظ عمليات الهدم في البيت الرابع والثلاثين من خلال المناوبة بين الإمالة والهــدم وهو فعل تدميري عنيف لا يقوم بتدمير الشاعر فحسب، بل بتدمير البشرية.

المقطع الخامس (٣٧-١٢٩)

الدهر العام/ فعل الدهر في الكائنات

٣٧- هـو الـدهرُ إمَّـا عـابطٌ ذا شـبيبة | بإحـدى المنايـا أو مُميـتٌ أخـا هـرمْ
٣٨- كـأنَّ الفتـى نـصبَ الليـالي بنيّـةٌ | بمُـصطفَقٍ مـن مـوج بحـر ومُلْـتَطَمْ
٣٩- تقـاذفُ عنهـا موجـةٌ بعـد موجـةٍ | إلـى موجـةٍ تـأتي ذُراهـا مـن الـدِّعمْ
٤٠- كـذاك الفتـى نَـصبَ الليـالي يُمرُّهـا | إلـى ليلـةٍ ترمـي بـه سـالفَ الأُمـمْ
٤١- فيـا آمـلاً أن يَخْلُـدَ الـدَّهرَ كُلَّـهُ | سلِ الـدهرَ عـن عـادٍ وعـن أختهـا إرمْ
٤٢- يُخَبِّـرك أنَّ المـوتَ رَسْـمٌ مؤبَّـدٌ | ولـن تعـدو الرسـمَ القـديم الـذي رسَـمْ
٤٣- رأيـتُ طويـلَ العُمْـرِ مثـلَ قـصيرِه | إذا كـان مُفْـضاه إلـى غايـةٍ تُـؤمْ
٤٤- وما طـولُ عمـر لا أبـا لـك ينقـضي | وما خيـرُ عـيشٍ قـصرُ وجدانـه العـدمْ
٤٥- ألا كـلُّ حـيٍّ مـا خـلا الله مَيِّـتٌ | وإن زعَـمَ التأميـلَ ذو الإفـك مـا زعـمْ
٤٦- يـروحُ ويغـدو الـشيء يُبْنَـى فربمّـا | جنـى وهَيَـهُ البـاني وإن أغْفِـلَ انهـدمْ
٤٧- إذا أخطأتْـهُ ثُلمـةٌ لا يجرُّهـا | لـه غيـرهُ جاءتْـه مـن ذاتـه الـثُّلمْ
٤٨- تُضَعْـضِعُهُ الأوقـاتُ وهْـي بقـاؤهُ | وتغتالـه الأقـواتُ وهْـي لـه طُعَـمْ
٤٩- فيـا مَـنْ يُـداوي مـا يَجُـرُّ بقـاؤهُ | فنـاءً ومـا يُغْـذَى بـه فيـه قـد يُـسَمْ
٥٠- جَـشِمْتَ عنـاءً لا عنـاءَ وراءهُ | فدعْ عنـكَ مـا أعيـا ولا تَجْشَم الجُـشَمْ
٥١- سقى قبلكَ الساقي وأسْـعَطَ بـل كـوى | ليحـسمَ أدواءَ القُـرونِ فمـا حَـسَمْ
٥٢- إذا مـا رأيـتَ الـشيء يُبليـهِ عُمْـرُهُ | ويُفنيـه أن يَبْقـى ففـي دائـه عقـمْ

٥٣- يروحُ ويغدو وهْو من موتِ عبْطةٍ ومـوتِ فناءٍ بين فكَّين من جلـمْ

٥٤- ألا إن بالأبصار عن عِبرةٍ عمىً ألا إن بالأسماعِ عن عِظةٍ صممْ

٥٥- تُجدُّ لنا أيدي الزمانِ شِفاره ونرتع في أكْلائه رتْعةَ النَعَمْ

٥٦- نُراعُ إذا ما الدهرُ صاح فنرْعوي وإن لم يَصحْ يوماً براتعنا خضمْ

٥٧- سيُكشفُ عن قلبِ الغبيِّ غطاؤه إذا حتفُه يوماً على صدره جَثَمْ

٥٨- ألا كم أذلَّ الدهرُ من متعززٍ وكم زمَّ من أنف حَمِيٍّ وكم خطمْ

٥٩- وكم ساور العقبانَ في اللوْم صرْفُه وكم غاوصَ الحيتانَ في زاخر الحُومْ

٦٠- وكم ظلم الظُّلمانَ حق صحاحِها ومثلُ خصيم الدهرِ أذعنَ واظَّلمْ

٦١- وكم غلبتْ غلبَ القُيول هناتُه ولم تُقْتَبَسْ من قبلِ ذاك ولم تُرَمْ

٦٢- وكم نَهش الحيّاتِ في هضباتِها وكم فرس الأُسدَ الخوادِرَ في الأجمْ

٦٣- وكم أدرك الوحش التي لجَّ نَفْرُها يغُورُ لها طَوْراً ويطَّلعُ الأكمْ

٦٤- وكم قعصَ الأبطالَ إمّا شجاعةً وإمَّا بمقدارٍ إذا اضطرَّهُ اقتحمْ

٦٥- وكم صالَ بالأملاكِ وسْطَ جنودِها وأخنى على أهلِ النُبُوّاتِ والحِكمْ

٦٦- وكم نعمةٍ أذوى وكم غبطةٍ طوى وكم سند أهوى وكم عُروةٍ فصمْ

٦٧- وكم هدَّ من طَوْدٍ مُنيفٍ عانه وكم قضَّ من قَصرٍ مُنيفٍ وكم وكمْ

٦٨- أرى الدهرَ لا يبقى على حدثانه شعيبُ الأعالي جَهْوَرِيٌّ إذا بغمْ

٦٩- جريءٌ على الغُرمِ العوارمِ لا ينى كأن ذُعافَ السمِّ يشْفيهِ من قرمْ

٧٠- إذا احترشَ الأفعى بمرجوع نفخةٍ دهاها بأضراس حِداد أو الْتَهَمْ

٧١- مُعِـــدٌّ عتـــادَيْ هـــاربٍ ومُقاتـــلٍ متـــى كـــرّ يومـــاً كـــرَّةً أو متـــى انهـــزمْ

٧٢- قُـــرونٌ كأرمـــاح الهيـــاج شـــوائك وآونـــــةً شـــــدٌّ يجـــــمُّ إذا اهتـــــزمْ

٧٣- رعى ما رعى حتى رمى الحـيْنُ نفسَهُ بحتـــف فمـــا أنبـــا هنـــاك ولا شـــرمْ

٧٤- أدلَّ بقرْنَيْـــــهِ فلاقـــــاه نـــــاطحٌ مِـــنَ الـــدَّهرِ غلّـــابٌ فـــسوّاهُ بـــالأجمْ

٧٥- ولا نِقنِـقٌ خـاظي البـضيع صـمحمحٍ مـــن الآكـــلات النـــار تـــأتجُ فـــي الفَحـــمْ

٧٦- يـــصومُ فـــلا يحـــوي ويمـــلأ بطنَـــهُ بمـــا شـــاء مـــن زاد ولا يرهَـــبُ البـــشمْ

٧٧- ويبلـــغُ أفـــلاذَ الحديـــدِ جوامـــداً فيـــسْكبها فـــي قعـــرِ كيـــرِ قـــد احتـــدمْ

٧٨- ويـــسترط المـــرو الركـــودَ كأنمـــا يـــراه طعامـــاً قـــد أعِـــدَّ لـــه لُقَـــمْ

٧٩- ويتخـــذ التَّنُّـــومَ والـــشرْيَ مرتعـــاً فيخـــذم مِـــنْ هـــذا وهـــذاك مـــا خَـــذَمْ

٨٠- ترامـــتْ بـــه الأحـــوالُ حتـــى بَنَيْتَـــهُ نهـــاراً ولـــيلاً بنيـــةَ الفحـــل ذي القطـــمْ

٨١- مـــن العاديـــاتِ الطـــائراتِ إذا نجـــا بَـــصُرْتَ بـــه بـــين النجـــاءيْن مُقْتَـــسمْ

٨٢- إذا شـــبَّ منهـــا جـــاد مـــا هـــو قـــادح بزَنْدَيْـــهِ مـــن شـــدٍّ تَلَهَّـــبَ فاضـــطرمْ

٨٣- جناحـــانِ خفّاقـــانِ خفقـــاً مُحَثْحثـــاً ورِجـــــلان لا تَستَحْـــــسِران إذا اعتَـــــزَمْ

٨٤- نجا ما نجا حتـى ابتغـى الـدهرُ كَيْـدَه فـــدسَّ إليـــه العَنْقفيـــر ابنـــة الـــرَّقمْ

٨٥- ولا قـــسورٌ إن لـــم يجـــد مـــا يكُفُّـــهُ من الـصَّيدِ أضـحى والـسباعُ لـه لحَـمْ

٨٦- عليـــه الـــدماءُ الجاســـداتُ كأنَّمـــا مواقعُهـــا منـــه المُـــدمَّى مـــن الـــرَّخمْ

٨٧- إذا ما اغتـدى قبـل العطـاسِ لـصيده فللمغتـــدِي تلقـــاءه عطـــسةُ اللَّجـــمْ

٨٨- أتاحـــت لـــه الأحـــداثُ مـــنهنَّ قِرنَـــهُ كفاحـــاً فلـــم يكـــدح بِظُفْـــرٍ ولا ضـــغمْ

٨٩- وقد كان خطاف الخطاطيف ضيغماً   إذا ساهم الأقرانَ عن نفسه سَهَمْ

٩٠- ولا أعصلُ النابيْنِ حامل مَخْطِم   به حَجَنٌ طوراً وطوراً به فَقَمْ

٩١- يُقلِّبُ جُثماناً عظيماً مُوَثَّقاً   يهدُّ برُكنَيْه الجبالَ إذا زحمْ

٩٢- ويسطو بخُرطوم يثنِّيه طوعَهُ   ومشتبهاتٍ ما أصابَ بها غَنمْ

٩٣- ولست ترى بأساً يقومُ لبأسه   إذا أعملَ النَّابيْنِ في البأسِ أو صدمْ

٩٤- بقى ما بقى حتى انتحى الدَّهرُ شخصَهُ   فلم ينتصر إلا بأنْ أنَّ أو نأمْ

٩٥- هوى هائلَ المَهْوَى يجُودُ بنفسه   تخالُ به قيداً تقوَّضَ منْ إضَمْ

٩٦- مضيماً هضيماً بعدَ عزٍّ ومَنْعة   ومن ضامَهُ ما لا يطاق ولم يُضَمْ

٩٧- ولا صِلُّ أصْلالٍ يبيت مُراقِباً   بنْهشتِهِ مقدارَ نفس متى يُحَمْ

٩٨- يشول بأنياب شَواها مَقاتِلٌ   يُقَطِّرُ من أطرافها السمَّ كالدَّسَمْ

٩٩- زَحوف لدى الممسى كأنّ سحيفهُ   إذا انساب في جنْح الظلامِ نَشيشُ حمْ

١٠٠- يميزُ المنايا القاضياتِ سِمامَهُ   من الرقْش ألواناً أو السُّودِ كالحُمَمْ

١٠١-أتاه وقد ظن الحِمام شقيقه   حَمامٌ ولاقى لا شقيقاً ولا ابن عمْ

١٠٢- سقاه بكأس كان يَسْقي بمثلها   إذا ما سقى السَّاقي بأمثالها فطمْ

١٠٣- كمينُ ردىً في جسمه أوْ مُبارزٌ   نجيدٌ من الأقران غادره جِذمْ

١٠٤- ولا لِقوة شعواء تُلحم فرخها   خداريَّةٌ شمَّاء في شاهق أشَمْ

١٠٥- بكورٌ على الأقناص غيرُ مُخلَّة   كأنَّ بها في كل شارقةٍ وحَمْ

١٠٦- تبيتُ إذا ما أحجر القُرُّ غيرَها   تُرَقْرِقُ رفْضَ الطَّلِّ في ريشها الأحمْ

١٠٧- تعالت عن الأيدي العـواطي وأعطيـتْ علـى الطيـرِ تفـضيلاً فأعطينَهـا الـرُمَمْ

١٠٨- سما نحوها خَطْبٌ مـن الـدهرِ فاتِـكٌ فطاحــت جُبــاراً مثــل صــاحبها درمْ

١٠٩- ولا غَرِقٌ نـاجٍ مـن الكـرب عَيْـشُهُ بحيث يكون المـوت فـي الأخـضر القطـمْ

١١٠- سـبوحٌ مـروحٌ رعيُـهُ حيثُ وِرْدِهِ رغيبُ المِعـا مهمـا اسـتُطِفَّ لـه الـتقمْ

١١١- مُجَوْشَنُ أعلـى الجِلـدِ غيـرُ محمَّـلٍ سـلاحاً سـوى فيـه ومِـزْوَدِهِ اللَّهِـمْ

١١٢- نفـتْ جِلَّـةَ الحيتـان عنـه شـذاتُه وخلَّي في مَرْعـىً مـن الـوحشِ والقـزمْ

١١٣- إذا أوْجـس النُّـونيُّ يومـاً حَسِيـسَهُ وقـد عـارض البوصـيُّ شـمَّرَ واحتـزمْ

١١٤- أتيحَ له قِرنٌ مـن الـدهرِ لـم يكـن لِيَنْكُـلَ عـن أهـوال يـمٍّ ولا ابـن يـمْ

١١٥- فألقـاهُ فـي مَنْجـى الـسَّفينِ وإنمـا بحيـثُ يـشمُّ الـرُّوحَ ركبانُهـا يُغـمْ

١١٦- لقـى طافيـاً مثـلَ الجزيـرةِ فوقَـهُ أبابيـل شـتى مـن نـسورٍ ومـن رخـمْ

١١٧- ولا مَلِـك لا مجـدَ إلا وقـد بنـى ولا رأسَ سـامي الطَّـرفِ إلا وقـد وقـمْ

١١٨- تياسِـرُهُ الأشـياءُ منقـادةً لـه فـإن عاسـرتْهُ مـرّةً خَـشَّ أو خَـزَمْ

١١٩- إذا سارَ غُـضَّتْ كُـلُّ عـينٍ مهابـةً وأسـكتَتِ الأفـواهُ مِـنْ غيـرِ مـا بكـمْ

١٢٠- سوى صَهلاتِ الخيلِ في عُرْض جحفلٍ لـه لجـبٌ يـسترجفُ الأرض ذي هـزمْ

١٢١- كـأنَّ مُثـارَ النقـع فـوقَ سـوادِهِ سـحابٌ علـى ليـلٍ تَطَخْطَـخَ فـادْلَهمْ

١٢٢- وإن حلَّ أرضـاً حلَّهـا وهْـو قـادرٌ على البُـؤسِ والنُّعمـى فأهلـكَ أو عـصمْ

١٢٣- ترى خـرزاتِ المُلْـكِ فـوق جبينِـهِ تلـوح عليـه مـن فُـرادَى ومـن تُـوْمْ

١٢٤- طواه الردى من بعـدما أثخـن العـدا وقـوَّمَ مـن أمرَيْـهِ ذا الزيـغِ والـضَّجَمْ

١٢٥- فقــد أمِــنَ الأيــام أن تَختَرِمْنَــهُ ... وبُرِّئَــتِ الــدنيا لديــه مــن الــتُّهَمْ

١٢٦- رمى حــاكمُ الحكــامِ مُهجــةَ نفــسه ... بحكــم لــه مــاضٍ فــدانتْ لمَــا حَكَــمْ

١٢٧- ولا مُرْسَــلٌ بــالوَحْيِ وحــيٍ مليكــه ... سِــراجاً منيــراً نــورُهُ الــساطعُ الأتَــمْ

١٢٨- له دعوةٌ يشفي بها من شكى الــضَّنَى ... ويــرزُقُ مــن أكــدى ويُــنْعِشُ مــن رزِمْ

١٢٩- هو الرزءُ لا يــستطيعُ نَهــضاً بثِقلــهِ ... ســوى ابــنِ يقــينٍ عــاذ بــالله واعتــصمْ

هذا المقطع أطول مقاطع القصيدة، وهو يوازي نصف حجمها تقريبا، وينبني على نظرة الشاعر للدهر، وهي نظرة وإن كانت تتفق مع التقليد المتوارث في قصائد الرثاء مــن إحالــة المصائب إلى الدهر وصروف الزمن والقضاء والقدر الذي يتحكم في الحياة[1]ــ إلا أنها عند ابن الرومي تشكل إطاراً شموليا يغلف نظرته الوجودية.

يبدأ المقطع بقوله: هو الدهر/ وينتهي بقوله: هو الرزء، واستخدامه ضمير الــشأن فــي الحالين يومئ بتوطئة لشيء معهود، كما أن امتداد المقطع ما بين (الدهر) و (الــرزء) يوضــح طبيعة الرؤية، فيد الدهر تطال كل شيء، تسوي بين الصغير والكبير، تتسلح بأســلحة كثيــرة: (المنايا، الليالي، الموت، الفناء، الزمان)، وهي أسلحة تتضمن معاني الفناء فتتكرر ألفاظه، وكذا تتضمن معاني الدورة الزمنية فتتكرر ألفاظها، وفي كل يكون الوجود هدفا للدهر، وتكون الحياة ألعوبة بيده، ويصور ذلك بعدة طرق منها: تشبيه ما يحدثه الدهر للإنسان باصطفاق أمواج البحر المتلاحقة:

كــأن الفتــى نــصب الليــالي بنيــة ... بمــصطفق مــن مــوج بحــر وملــتطم

([1]) المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، ص٦٧.

ويعزز الصورة في البيتين التاليين، ليخاطب بعد ذلك المتأمل بالخلود طالباً منه الاتعــاظ بالأمم السابقة.

ثم يعرج بعد ذلك على مجموعة من فاعليات الدهر بالإنسان، وأهمها الموت الذي هــو حق مؤكد، ويضمن شطرا من بيت للبيد[1]:

ألا كــل حــيّ مــا خــلا الله ميــت

ليؤكد في هذا التضمين الحقيقة التي يدركها الجميع في أن لا مناص من الموت، ثم يعمد إلى مجموعة من الصور التي تبين كيف يقوض الدهر بنيان الحياة:

تضعضعه الأوقات....

وإذا كانت ثنائية الحياة والموت مرتسمة على طول المقطع فإن استخدام الطبــاق يبــدو أمرا ملحاً، فالشيء يعرف بضده، لذا قام الكثير من الأبيات على هذا اللون البديعي:

طويل العمر/ قصير

حي / ميت

الباني / انهدم

بقاؤه / فناء

وفي المقطع ذاته يأتي البيت السادس والخمسون مصدرا بالفعــل (نُــراع) المــشروط بصياح الدهر، لإضفاء عنصر الرهبة أمام سطوته وجبروته، لينتقل بعــد ذلــك إلــى عــرض مجموعة من المشاهد لفاعلية الدهر في الحيوات، فهو يبطش بالإنسان، "وتصل ضرباته أيــضاً إلى الحيات في هضابها، وإلى الأسد في أجمته، وهو يتحدى شجاعة الأبطال إذ يقــضي علــيهم

---

(1) انظر ديوان لبيد ص٤٤ ، والشطر الثاني: وكل نعيم لا محالة زائل .

بسهولة بالغة، ويتحدى رجال العلم والحكمة والنبوات، ويقضي على أصحاب النعم والأموال وأصحاب النفوذ والسيادة"[1]، ولا يقف الأمر عند ذلك فنراه يطال الجمادات ومظاهر الطبيعة:

وكم هدّ من طودٍ منيفٍ رعانه　　　وكم قضّ من قصر منيف وكم وكم

وعملية الهدم والقض والضعضعة التي رأيناها سابقا، كلها عمليات تجلجل في فاعليات الدهر، فالجبل العالي والقصر الشامخ كلها تتلقى ما تتلقاه الحياة من رعب وإبادة.

في الأبيات من (٥٨- ٦٨) [٢] يكرر الشاعر كلمة (كم) الخبرية التكثيرية، وهو تكرار يدل على فاعلية الدهر، تلك الفاعلية التي تعصف بالموجودات جميعها، وتسبب في تدميرها، سواءً أكانت هذه الموجودات كائنات حية، أم جمادات، أم معاني وقيما ومفاهيم، وهو إذ يبدأ البيت الثامن والخمسين بـ (ألا) الاستفتاحية متبوعة بـ (كم) الخبرية، فإنه ينهي التكرار في البيت الثامن والستين بقوله: وكم وكم... ليبدأ البيت التالي بقوله: أرى الدهر... ليكون المشهد على النحو الآتي:

ألا ـ كم ـ أرى الدهر...

وفعل الرؤية يتضمن معنى اليقين، فما يفعله الدهر مشاهد ملموس، وما يعتور الحياة من حدثانه مرئي مسموع.

إن هذه الرؤية تعدّ أكثر اتساعا وتفصيلا من المشهد السابق في المقطع ذاته، لذا فهناك قوائم متعددة تندرج تحت فعل الرؤية هذا، وقد كان ابن الرومي نفسه إحدى وسائل الدهر في القضاء على بعض الحيوات كما رأينا في تحليل طرديته [٣]، وهو هنا يعرج في بقية المقطع

---

(١) عبدالله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، ص٣٢٥.

(٢) وردت هذه الأبيات في قصيدة لأبي نواس، ديوانه تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، ص٥٨٧.

(٣) انظر تحليل النموذج الأول في هذا الفصل.

على مختلف الحيوانات والطيور، ويركز فيها على ما يتسم بالقوة ليبرهن أن سطوة الدهر تطول الأقوياء والضعفاء في آن، بل إن حكم القوي يلغي ما دونه، لينتظر بدوره ما هو أقوى منه.. فيكون الدهر.

ففي الأبيات من (٦٩-١٣٠) يتحدث عن فاعلية الدهر في الحيوانات: الوعل (٦٩)، النعام (٧٦)، الأسد (٨٦)، الفيل (٩١)، الأفعى (٩٨)، النسر (١٠٥)، الحوت (١١٠)، الطيور الأبابيل (١١٧)، ليكون المشهد الأخير من مصرع هذه الحيوانات هو مصرع الحوت العظيم الذي تبدو جثته طافية مثل الجزيرة فوق الماء، وتعلو هذه الجثة الطيور الأبابيل وطيور الرخم لتستعين بموت صاحبها على الاستمرار بمسيرة حياتها، لينتهي بهذا الوصف " المسرد الرمزي الخاص بالحيوان في قصيدة ابن الرومي بمعنى أن جميع صنوف الحيوان تخسر معركتها التي تخوضها ضد القدر"[1]. ثم يعرج بنا على مشهد ثالث، وهو المشهد الأخير من هذا المقطع الذي يتحدث عن عظماء ومشاهير وملوك قضوا تحت سطوة الدهر، وهو في كل يشير إلى أن الحيوات تنهي بعضها، وأن الدهر هو الكفيل بالأقوى، فيختزل ذلك في قوله واصفا بطلا:

أتاه الردى من بعد ما كان كالردى   فأصبح في كفِّ المنية مهتشم

فالبطل كان يتسبب بالموت لخصومه، إلى أن أتاه الردى فأصبح هشيماً في يد الموت، ويختم بما اعتاد الناس على التأسي به وهو موت الأنبياء، فإذا كان الموت يسطو على صفوة البشر، فكيف يسلم منه سائرهم؟

---

(1)المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، ص٨٠.

المقطع السادس (١٣٠-١٣٤)

الجرح:

١٣٠- تَمَثَّلْتُ أمثالي مُعيداً ومُبدئاً	فما اندملَ الجُرحُ الذي بي ولا التأمْ
١٣١- وكم قارعٍ سمعي بوعظٍ يُجيدُه	ولكنَّهُ في الماء يرقُمُ ما رقمْ
١٣٢- إذا عاد ألفى القلبَ لم يَقْنِ وَعْظَهُ	وقد ظنَّهُ كالوحي في الحجرِ الأصمْ
١٣٣- وكيف بأن يقْنى الفؤادُ عظاته	وقد ذابَ حتى لو تَرَقْرَقَ لانسجمْ
١٣٤- وهل راقم في صفحة الماء عائد	ليقرأ ما قد خطَّ إلا وقد طسمْ

في هذا المقطع القصير يعرج الشاعر على نفسه، ليعرف أين يقف مما تقدم في المشاهد السابقة، فيرى نفسه جريحاً كسيراً لا يلتئم جرحه، ولا تشفيه المواعظ، بل إنه يشبه ما يُلقى إليه من عظات بالرقم على الماء.

المقطع السابع (١٣٥-١٤٨)

السقيا

١٣٥- أحاملتي أصبحت حِملاً لحُفْرة	إذا حَمَلَتْ يوماً فليس لها قَتَمْ
١٣٦- أحاملتي أسْتَحْمِلُ الله رَوْحَةً	إلى تلكمُ الروح الزكية والنَّسمْ
١٣٧- أمُرْضِعَتي أسترضِعُ الغيثَ دَرَّةً	لرَمْسِكِ بل أستغزِرُ الدمعَ ما سجمْ
١٣٨- وإني لأستحييكِ أن أطلبَ الأُسى	لأسلى ولو داويتُ جُرْحيَ لم أُلمْ
١٣٩- حِفاظاً وهل لي أُسْوةٌ لوْ طلبتُها	ألا لا وهل من قِيمة لك في القِيمْ
١٤٠- وإني لأستحييك أن أنقع الصدَّى	وأن أتحبَّى بالنسيم إذا نسمْ
١٤١- أأستنْشِقُ الأرواحَ بعدك طائعاً	وأشربُ عذْبَ الماء إني لذو نَهمْ

١٤٢- وإني لأستحييكِ يــا أمُّ أنْ يُــرَى قرينـــي إلا مَـــنْ بكـــى لــك أو وَجَـــمْ

١٤٣- وأن أتلهَّى بالحديث عــن الأســى وألقـــى جليـــسي بابتــسامٍ إذا ابتــسمْ

١٤٤- أأمْرحُ فوق الأرض يا أمُّ والثــرى عليــكِ مهيــلٌ قــد تطــابقَ وارتكــمْ

١٤٥- أبى ذاك من نفسي خَصيمٌ مُنــازعٌ ألــدُّ إذا جــاثى خــصيماً لــه خَــصَمْ

١٤٦- حفاظي خَصيمي عنكِ يــا أمُّ إنــه أبـــى لـــي إلا الهـــمَّ بعـــدك والـــسَّدَمْ

١٤٧- عزيزٌ علينـــا أن تَمــوتِي وأننــا نعــيش ولكـــن حُكّـم المــوتُ فــاحتكمْ

١٤٨- ولو قَبلَ المــوتُ الفــداء بذلتــهُ ولكنمـــــا يَعْتــــامُ رائـــــدُهُ العِـــيَمْ

بعد تلك الصور التي رسمها الشاعر للدهر، وهي صور منفرة، قاتمة الألوان، مجبولة بالكآبة والحزن والكراهية، تتضح أهمية الأم بحضنها الدافئ وحنانها ورعايتها وحرصها، وهو ما جعله يناديها:

أحاملتي / بعد أن كانت تحمله / أصبحت حملاً لحفرةٍ

أحاملتي/ يدعو لروحها الزكية

أمرضعتي/ يطلب من الغيث أن يرضع قبرها (طلب السقيا).

ويكرر في هذه المقطع ضروباً من العبارات في الأبيات (١٣٩، ١٤١، ١٤٣):

وإني لأستحييك – أن أطلب الأسى

وإني لأستحييك – أن أنقع الصدى

وإني لأستحييك- يا أم أن يرى

كما يكرر الاستفهام بالهمزة في قوله:

أأستنشق...

أأمرح ...

والاستنشاق دليل تنفس وحياة، والمرح دليل سعادة وهناء، والسؤال الذي يخرج إلى إطار إنكار الفعل، يدل على مدى الألم الذي يعتصره، لكنه يعود إلى حكم الموت الذي هو حق لا بد منه، وهو حكم غير قابل للافتداء، قطعيّ لا استئناف له.

المقطع الثامن (١٤٩-١٦٨)

ميت الحياة

١٤٩- أيا موتُ ما أسلمتُها لك طائعاً ... هواكَ، فما لي زفرتي زفرةُ الندم

١٥٠- سأبكي بِنَثْرِ الدمع طوراً وتارة ... بنظم المراثي دائمَ الحُزْنِ والوكَمْ

١٥١- وتُسعِدُني نفسٌ على ذاك سَمْحَةٌ ... بما نثر الشجوُ الدخيلُ وما نظمْ

١٥٢- لأنفيَ نَومي لا لأشفِيَ غُلَّتي ... على أنَّ عيني مُذْ فقدتُكِ لم تنمْ

١٥٣- ولو نظرتْ عيناكِ يا أمُّ نَظْرةً ... إلى ما توارى عنك مِنِّيَ واكتتمْ

١٥٤- فقِستِ بما ألقاهُ ما قد لقيتِه ... شهدتِ بحق أنَّ داهيتي أطمْ

١٥٥- وكم بين مكروه يُحَسُّ وقوعُهُ ... وآخرَ معدوم الإطاقة واللَّممْ

١٥٦- يُحِسُّ البلى مَيْتُ الحياةِ ولم يكُنْ ... يُحِسُّ البِلى مَيْتُ المماتِ إذا أرمْ

١٥٧- ألا من أراه صاحباً غيرَ خائنٍ ... ألا من أراهُ مُؤنِساً غيرَ مُحْتَشَمْ

١٥٨- ألا من تليني منه في كُلِّ حالةٍ ... أبرُّ يدٍ برَّتْ بذي شعثٍ يُلمّْ

١٥٩- ألا من إليه أشتكي ما يَنُوبُني ... فيُفْرجُ عنِّي كُلَّ غمٍّ وكُلَّ همْ

١٦٠- نبا ناظري يا أمُّ عن كُلِّ مَنظرٍ ... وسَمْعِي عن الأصوات بعدك والنغمْ

١٦١- وأصبحتِ الآمالُ مُذْ بِنْتِ والمُنَى غوادر عندي غير وافيةِ الذِّمَمْ

١٦٢- وصارمتُ خِلّاني وهُمْ يَصلونَني وقد كنتُ وصَّالَ الخليل وإن صرمْ

١٦٣- وآنسني فقدُ الجليسِ وأوْحَشتْ مشاهدُه نفسي ولم أدرِ ما اجترمْ

١٦٤- سوى أنه يدعو إلى الصبرِ واعظاً فإن لجَّ ما بي لجَّ في العَذْلِ أو عذمْ

١٦٥- ولو أنَّني جمَّعْتُ وعظي ووعظَهُ ليَشْعَبَ صَدْعاً في فؤادي لما التأمْ

١٦٦- وإني وقد زوَّدتِنِي منكِ لوْعةً لها وقْدة في القلبِ كالنارِ في الضرمْ

١٦٧- يريد المُعزّي بُرء كَلْمِي بوَعْظِهِ ولم يكُ غيرُ الله يُبرئُ ما كَلَمْ

١٦٨- هو الواهِبُ السلوانَ والصبرَ وحْدَهُ لذي الرُّزْءِ والمُهْدِي الشِّفاء لذي السقمْ

يستهل ابن الرومي هذا المقطع بأسلوب النداء، فينتقي حرف نداء للبعيد لمناداة الموت، وذلك إما للبعد وإما للكراهة، وهو إذ يشخص الموت، يجعل منه عدواً غاشماً، ويجعل من نفسه محارباً مهزوماً... ومن هنا جاء الشعور بالندم مع أنه لم يسلم أمه للموت طائعاً:

أيا موتُ: ما أسلمتُها لك طائعاً هواك فمالي زفرتي زفرةُ الندمْ

ثم يصف حاله بعد فراق أمه:

- دائم الحزن، كثير البكاء، كثير الرثاء.... تعينه على ذلك نفسه.
- قليل النوم، مع أن عينه لم تذق نوماً بعد فراقها.

ثم يعقد مقارنة بين حاله وحالها بعد موتها، فيرى أن مصابه بها أكبر من مصابها بموتها، ذلك أن الميت لا يحس البلى، في حين يحسه الحي، ليوازن بعدها بين الميت الحي والحي الميت:

يُحِسُّ البلى مَيْتُ الحياةِ ولم يكُنْ يُحِسُّ البِلى مَيْتُ المماتِ إذا أرِمْ

وهو إذ يجسد في أمه الأنموذج الأمثل للأم التي منحته الودّ والمحبة، في الوقت الذي تنكر له الجميع، وكانت له السند، وقد توفي والده في طفولته، فإنه يذكرها مفجوعاً بمن بقي له بعدها، مستخدماً أسلوب التكرار في الأبيات (١٥٨-١٦٠):

ألا من أراه صاحباً/ غير خائن

ألا من أراه مؤنساً / غير محتشم

ألا من تليني .. /أبرّ يُدِ

ألا من إليه أشتكي....

فهو يفتقد الصاحب المؤنس البار الذي يفرج غمه وهمه، وقد كانت أمه تقوم مقام كل أولئك، فارتد بموتها إلى ذاته انطوائيا بعد أن كان يصل من قطعه، وأصبح يأنس الوحدة:

وصارمتُ خِلّاني وهُمْ يَصلونَني وقد كنتُ وصَّالَ الخليل وإن صرمْ

وآنسني فقدُ الجليسِ وأوْحَشتْ مشاهدُهُ نفسي ولم أدرِ ما اجترمْ

وقد عمد في البيتين السابقين إلى الطباق لإظهار عمق مأساته:

صارمت ← يصلونني

وصال ← صرَم

آنسني ← أوحَشَتْ

وبيّن لنا بعد ذلك سبب صرمه الجليس، فما ذلك إلا لكثرة وعظه:

يدعو إلى الصبر واعظا...

ولو أنني جمعت وعظي ووعظه ....

يريد المعزي برء كلمي بوعظه....

وهو لا يرى في الوعظ سلوانا، لأنه يدرك أن واهب السلوان والشفاء هو الله:

هو الواهِبُ السلوانَ والصبرَ وحْدَهُ　　لذي الرُّزْءِ والمُهْدِي الشِّفاء لذي السقمْ

المقطع التاسع (١٦٩-١٧٤)

يد الدهر

١٦٩- ولست أُراني مُذْهلي عنكِ مُذْهِلٌ　　يد الدهر إلا أخذةُ الموتِ بالكظمْ

١٧٠- هُناك ذُهولي أو إذا قيل قد قضى　　وإلّا فلا ما طاف ساعٍ أو استلمْ

١٧١- وسوَّيْتِ عندي عُرفَ دَهرِي بِنُكره　　فأضحى وأمسى كلما أحسن استذمْ

١٧٢- أرى الخيرةَ المهداةَ لي منه عبْرةً　　ونِعمتَهُ المسداةَ من واقع النِّقَمْ

١٧٣- أتبهجُنِي نعماءُ دهرٍ حماكِها　　وأشكرُ ما أعطَى وأنتِ الذي حرمْ

١٧٤- أبى ذاك أن الخير بعدك حسرةٌ　　لديّ ومعدود من المِحَنِ العظمْ

لما كانت اليد هي التي تأخذ وتعطي، وهي التي ترأف وتبطش، كان إسنادها للدهر مسوغاً، ومع أن ابن الرومي يضع لها في هذا المقطع دلالة زمنية بمعنى طول الدهر، إلا أنه دأب على استخدامها دالة على البطش والقوة[1]، ولعل هناك ارتباطاً بينها وبين (أخذة الموت) التي تعقبها في البيت (١٧٠) هذا البيت الذي تتكرر فيه كلمة الذهول وكذا البيت الذي يليه، وهل فجعة الموت إلا الذهول؟!

مُذهلي عنكِ مذهل = الموت

هناك ذهولي　= الموت

---

(1) تكرر تركيب يد الدهر في ديوانه خمساً وعشرين مرة.

وفي هذا المقطع القصير يروح الشاعر ويغدو إلى الدهر، هذا الدهر الذي تستوي لديه النقائض:

عُرف دهري	←	بنكرة
فأضحى	←	وأمسى
أحسنَ	←	استندم
نعمته	←	النقم
أعطى	←	حرم

وكل هذه الأدوات التي يتصرف بها الدهر، هي ما تجعله يختتم المقطع مجيباً عن سؤال في مطلع البيت (١٧٤) أتبهجني.... بقوله في البيت (١٧٥) أبى ذاك ... ويعنى بالفاعل الدهر.

المقطع العاشر (١٧٥-١٩١)

اكتئاب الأرض واستبشار السماء

١٧٥- فقدناك فاسْوَدَّتْ عليكِ قلوبُنا وحُقَّتْ بأن تسودَّ وابيضَّتْ اللِّمَمْ

١٧٦- وأظلمتِ الدنيا وباخ ضياؤها نهاراً وشمسُ الصَّحوِ حَيْرى على القِمَمْ

١٧٧- وأجدبتِ الأرضُ التي كنتِ روضةً عليها وأبدتْ مَكْلحاً بعد مُبْتَسَمْ

١٧٨- ومادتْ لك الأجبال حتى كأنما شواهقها كانت بِمحياك تُدَّعمْ

١٧٩- وأصبحَ يبْكيكِ السحابُ مُجاوِداً فأرزم إرزامَ العجولِ وما رذمْ

١٨٠- وناحتْ عليكِ الريحُ عبرَى وأصبحتْ لدُنْ عَدِمَتْ ريَّاكِ تجري فلا تُشَمْ

١٨١- وقامتْ عليكِ الجنُّ والإنس مأتماً تُبكِّي صلاةَ الليلِ والخَمصَ والهضَمْ

١٨٢- وأضحتْ عليكِ الوحشُ والطيرُ وُلَّهاً تبكِّي الرواء النضر والمَخْبر العَمَمْ

١٨٣- وأبدى اكتئاباً كلُّ شيءٍ علمتُه وأضعافُ ما أبداه من ذاك ما كتَمْ

١٨٤- كذاك أرى الأشياءَ إما حقيقةً بدتْ لي وإما حُلْمَ مُستَيْقظٍ حَلَمْ

١٨٥- ولن يَحلُم اليقظانُ إلا وقد أتتْ على لُبِّه دهياءُ هائلةُ الفَقَمْ

١٨٦- وأما السمواتُ العلى فتباشرتْ برُوحِك لمَّا ضمَّها ذلك المضمْ

١٨٧- وما كنتِ إلا كوكباً كان بيننا فبان وأمسى بين أشكاله نجمْ

١٨٨- رأى المسْكَنَ العُلويَّ أوْلى بِمِثْلِه فودَّعَنَا جادتْ معاهِدَهُ الرِّهَمْ

١٨٩- تأمَّلْ خَليلي في الكواكب كَوْكباً ترفَّع كالمصباح في ذِروةِ العلمْ

١٩٠- سما عن سفال الأرض نحو سمائه فكشَّفَ عن آفاقها عاصبَ القتمْ

١٩١- ولم يرَهُ الراؤون من قبل موتها بحيث بدا لا المُعْرِبون ولا العَجَمْ

في هذا المقطع نلمس الصورة التقليدية لإسقاط الراثي ملامح الحزن والأسى على الموجودات، وهو سلوك تسوغه النظرة الداخلية إلى الأشياء في الخارج، فالحزين يرى الأشياء حزينة، والفرح يرى الأشياء من حوله سعيدة مستبشرة، وهو في هذه الأبيات يرى أن بسبب فقدها:

١٧٦ - اسودت القلوب ــــــــــ وابيضت اللمم

١٧٧ - أظلمت الدنيا ـــــــ احتارت الشمس

١٧٨- أجدبت الأرض وكلحت بعد الابتسام

١٧٩- مادت الجبال

١٨٠- أصبح السحاب يبكيها

١٨١- ناحت عليك الريح

١٨٢- قامت عليك الجن والإنس مأتماً

١٨٣- أضحت الوحش والطير وُلّها

١٨٤- كل شيء أبدى اكتئاباً

وبعد أن يستعرض مظاهر الحزن والأسى لدى الكائنات، ينظر في نفسه ليعرف إن كان ما يراه حقيقة أم حلماً، وذلك لهول فاجعته:

كذاك أرى الأشياءَ إما حقيقةً بدتْ لي وإما حُلْمَ مُستَيقظٍ حلَمْ

ولن يَحلُم اليقظانُ إلا وقد أتتْ على لُبِّه دهياءُ هائلةُ الفَقَمْ

وبعد هذا الفاصل يستعرض المظاهر السماوية في مشاركتها الوجدانية له، فيرى السموات مستبشرة بروحها، ويراها تحولت إلى نجم في السماء، تفضل المسكن العلوى الذي هو أحرى بمثلها، فقد ترفع عن سفال الأرض.

المقطع الحادي عشر (١٩٢-٢٠٤)

فسحة القبر

١٩٢- وإني وقد زودتني منك لوعةً مُحالفةً للقلب مما أورق السَّلَمْ

١٩٣- لتُسلينَني الأيام لا أن لوعتي ولا حزَني كالشيء يبْلى على القِدَمْ

١٩٤- سأُثنو ثناكِ الخيرَ لا مُتزيِّداً على ما جرى بين الصَّحيفة والقلمْ

١٩٥- وما بيَ قُربُاكِ القريبةُ إنه بعيدٌ من الأحياءِ مَنْ سَكَنَ الرَّجمْ

١٩٦- طوى الموتُ أسبابَ المحاباةِ بيننا فلستُ وإن أطنبتُ فيك بمُتَّهَمْ

١٩٧- لعَمْري وعَمري بعدك الآن هَيِّنٌ عليَّ ولكنْ عادةٌ عادها القسمْ

١٩٨- لقد فجعتْ منكِ الليالي نُفوسها ... بمحييةِ الأسحار حافظةِ العتمْ

١٩٩- ولم تُخطئِ الأيام فيك فجيعةً ... بِصوّامةٍ فيهنّ طيّبةِ الطِّعمْ

٢٠٠- وفاتَ بك الأيتامَ حِصنُ كنافةٍ ... دفيءٌ عليهم ليلةَ القُرِّ والشَّبَمْ

٢٠١- رجعْنا وأفردْناكِ غير فريدةٍ ... من البِرِّ والمعروفِ والخيرِ والكرمْ

٢٠٢- فلا تَعدمي أُنسَ المحلِّ فطالما ... عكفتِ وآنستِ المحاريبَ في الظُّلَمْ

٢٠٣- كستْ قبركَ الغُرُّ المباكيرُ حُلَّةً ... مُفوّفةً من صَنْعةِ الوبلِ والدِّيَمْ

٢٠٤- لها أرجٌ بعد الرُّقادِ كأنما ... يُحدِّثُ عما فيكِ من طَيِّبِ الشِّيَمْ

في المقطع الأخير من القصيدة نقف أمام ثلاثة مشاهد، أولها وتمثله الأبيات (١٩٣-١٩٧) وهو استحضار لحالة الحزن وعمق الفجيعة، وإقرار بعدم السلوان، واستدامة للذكرى.

وثانيها وتمثله الأبيات (١٩٨-٢٠١) وفيها عرض لسجايا المتوفاة، وسماتها الخلقية، فهو يقسم بعمره بأن أمه كانت تقوم الليل، تحافظ على صلواتها، وتؤدي صيامها ومناسكها، وتعطف على الأيتام وترعاهم وتقيهم بعطائها القرّ والحر.

وآخرها وصف فسحة القبر في الأبيات (٢٠٢-٢٠٤)، فهي وإن أفردت في قبرها وتركها الأحياء وغادروها، إلا أن أعمالها الصالحة بقيت رفقاءها، في إشارة إلى أن الميت لا ينفعه إلا العمل الصالح من بر ومعروف وخير وكرم.... وهذه الأعمال هي الأنيس لها في قبرها الذي يدعو له بالسقيا، وبطيب الرائحة التي تنهل من طيب شيمها في الدنيا.

الموسيقى والإيقاع

جاء البحر الطويل حافظة مناسبة لقصيدة مطولة بهذا الحجم، ولحرارة ونفس خصب يعمد إلى استقصاء المعنى وإذابته في هيكل متكامل من خلال الصور الكلية، وجاءَ الروي

مفاجئاً وذلك بارتكازه على الوقف والقطع عبر ميم ساكنة، وإذا كان الوقوف على الميم يــوحي لنا بارتكاز نغمي قد يدوم على الرغم من ارتكازه على التسكين، فإن هذا الصوت يتناسب ونغمة الحزن التي تسود القصيدة، ولنا أن نجرب الاسترسال في إطلاق الميم الــساكنة عنــد إطبــاق شفاهنا.

ويأتي الإيقاع الداخلي المتمثل بإيقاع الحروف والكلمات والسياق والعبارات ثرياً، وكنــا قد وقفنا على بعض المناشط الأسلوبية من تكرار ومقابلات وموازنات وقواف داخلية، فضلاً عن التصريع، وكلها إيقاعات تدل على ثراء النص من الوجهة الموسيقية.

خلاصة:

تمثل هذه القصيدة أنموذجاً لمراثي ابن الرومي، وهي وإن لم تحظ باهتمام كمرثيته فــي ابنه الأوسط، تبقى ثرية بعمق الإحساس، وتنامي الفجيعة في الداخل والخارج، وكــأن شــاعرنا يرثي نفسه، بل ويرثي البشرية لاستحضاره فكرة الزوال، واستبطانه لقوة الدهر وجبروته.

وقد انسربت فاعلية الدهر في كل أرجاء القصيدة، وهو - وإن كان يسند لهــا الأفعــال غالباً- كان يؤمن بأن الملاذ الأخير والمخلص من براثن هذا الدهر وفواجعه هو الله، وهذا يدلل على أن سلوك الشاعر في إسناد الفعل للدهر ليس على سبيل اليقين، وإنما على سبيل التقليد في الأغلب، فقد دأب الشعراء منذ الجاهلية على إسناد الفعل للدهر.

كما جاءت المرثية محملة أغلب مواضيع الرثاء المعروفة، من تصوير حال الراثي بعــد الفاجعة، وبكاء الميت، والإلحاح على العينين بالبكاء، وتصوير حالات الأرق والسهاد والحرقــة واللوعة والغربة بعد الفقد لأن المفقود يمثل الأنس والاجتماع، ومن ثم تصوير حــال الــضعف والوهن، وإسقاط الحزن على الأشياء، ومن ثم تصوير مشهد الموت والذهول للموقف، والحديث

عن القبر وطلب السقيا له ومغادرة الأهل والأقارب بعد إفراد الميت في القبر، وبعدها الإشادة بمناقب الميت الخلقية والسلوكية والدينية.

النموذج الثالث

قصيدته في القاسم بن عبيد الله[1]:

تعد هذه القصيدة من قصائده القصار فهي تتكون من سبعة عشر بيتاً، جاءت على البحر الكامل، وهي – وإن جاءت في مدح القاسم- إلا أنها تتشكل من دائرة يكون الدهر مركزها.

جاءت القصيدة في مشهدين يتكيء كل منهما على مجموعة من المعطيات، تصب في مجملها في دائرة فاعلية الدهر، وأثره في الحياة، وحركة الإنسان داخله، وكذا دوره في المواجهة.

المقطع الأول (الدهر ١-١١)

١- دهرٌ يُشَيِّعُ سَبْتَه أحَدُهْ	متتابعٌ ما ينقضي أمَدُهْ
٢- والحالُ من سعدٍ يساعدنا	طوراً ونحْسٍ مُعْقِبٍ نكدُهْ
٣. يومٌ يبكِّينا وآونةً	يومٌ يبكِّينا عليه غَدُهْ
٤. نبكي على زمنٍ ومنْ زمنٍ	فبكاؤنا موصولةٌ مُددُه
٥. ونرى مكارِهَنا مخلَّدةً	والعمرُ يذهب فانياً عَدَدُهْ
٦. أفلا سبيل إلى تَبَحْبُحِنا	في سرمدٍ لا ينقضي أبَدُهْ
٧. سَكْرى شبابٍ لا يعاقبه	هرمٌ وعيشٌ دائم رغَدُهْ

---

[1] انظر القصيدة في الديوان، ج٢، ص ٦٦٠-٦٦١. والقاسم بن عبيد الله وزير من الكتاب الشعراء، استوزره المعتضد، وعظمت مكانته، ت٢٩١هـ

٨. لا خيـر فـي عـيشٍ تَخَوَّنُنـا أوقاتُـهُ وتَغولنـا مُـدَدُهْ

٩. يُعطَـى الفتـى الأيـامَ يُنفقهـا وقـصاصُها أن يقتـرى جَلَـدُهْ

١٠. مـن أقـرض الأوقـاتَ أتلفَهـا وقـضى جميـعَ قُرُوضِـها جَـسَدُهْ

١١. حتـى يُغَيَّـبَ فـي مُطَمْطَمَـةٍ لا أهلُـه فيهـا ولا ولَـدُهْ

يبدأ هذا المقطع بكلمة (الدهر) التي تستغرق كل ما سواها، لتكون الجملة الاسمية في البدء- التي عادة ما تدل على الثبات- إطارا لحركة متنامية تستوعب مأساة الوجود، وحركاته المتتابعة، لتكون هي المدخل والمخرج في آن.

هذا الدهر في حركة مستمرة قوامها الأيام، فهو ما أن يواري يوماً حتى يأتي بآخر، في حركة لا تتوقف، وفي تأثير مباشر على الكائنات ولا سيما البشر، فهم- وإن بدوا في حركة دائبة- إلا أنهم مستسلمون لفاعلية الدهر، فهو يدور بهم في حركة قوامها الشقاء، وإن تبدت ذات وجهين في البيت الثاني (سعد، نحس):

سعد ← يساعدنا

نحس ← يعقب نكداً دائماً

فالسعد غير موصول، والنحس موصول موسوم بالثبات، لذا فإن إطار التوقع ينكسر في البيت الثالث، فعندما قال: يوم يبكينا، وآونة... كنا ننتظر أن تسعدنا وتفرحنا تلك الآونة .... ولكنها تؤكد مواصلة البكاء، والبكاء هو الآتي دائماً، لذا نحن في حركة بكاء دائم على ما مضى، لأن المستقبل حاضر في يومه....فالبكاء على الماضي هو بكاء على الزمن، والبكاء على الحاضر هو بفعل الزمن وما يأتي به، لذا فإن حركة البكاء موصولة، والمكاره مخلدة، والعمر الذي يتشكل من أيام متعددة، يعد فانيا بتعددها..

في هذه اللوحة من المقطع الأول نجد مفردات الدهر الزمني تطغى، وتشكل مع ما صاحبها من أفعال حركية طغيان الدهر على الإنسان أو حال الإنسان في الدهر، وذلك عبر مفردات : (دهر، سبته، أحده، أمده، طوراً، معقب، يوم، آونة، يوم، غده، زمن، زمن، مدده، مخلدة، العمر، فانيا) ونلاحظ الحركة التي صاحبت هذه المفردات: (يشيع، ينقضي، تبكينا، نبكي، نرى، يذهب) وهي أفعال مضارعة تدل على استمرارية الحدث.

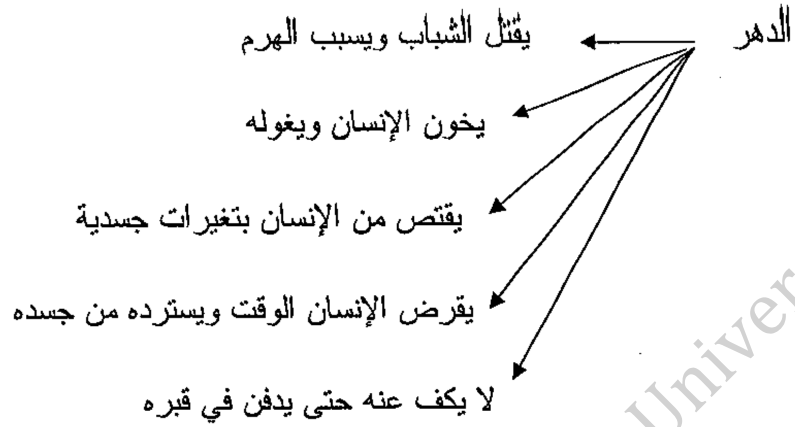
ونلاحظ في المشهد تشخيص الدهر، فهو الأب الذي ينظر إلى أبنائه يشيع كل منهم الآخر، كما نلاحظ الطباق في البيت الثاني(سعد ، نحس)، وهو في هذا " يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فيتبين ما هو أحسن منها ويفضله عن ضده"(١)

ويلاحظ كذلك الجناس الاشتقاقي في (سعد – يساعدنا)، والموازنة بين الجمل ما يشيع في المقطع جواً موسيقياً خاصاً، فضلاً عما يشيعه التصريع من إيقاع عززته حركة الروي المضموم المقطوع بالضمير الهاء الساكنة التي تشي بقطع وسكت مقصود، كما نلاحظ أن المفردات جاءت جميعها في صيغة المفرد باستثناء مفردتي (مدده، مكارهنا) والأولى، مسندة إلى الدهر، والأخرى مسندة إلى الناس، لتؤكد أن مدد الدهر هي مكاره الناس.

وفي المقطع ذاته لوحة مقابلة يبدؤها سؤال مفجوع بما جاء في اللوحة الأولى، سؤال عن حياة هانئة سعيدة، سؤال عن انعتاق الإنسان من غطرسة الدهر... هذا الانعتاق يكون بالتحرر من الزمن، وبقاء الشباب وديمومته، فالتبجبح الذي يتحدث عنه في البيت السادس منوط بالشباب، ولكن الدهر بالمرصاد تنطلق منه فاعليات القهر على النحو التالي:

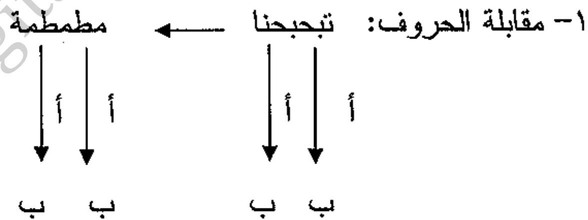
---

(١) مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبعة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠، ص ٤٤٣.



وتتبدى ألفاظ الدهر فاعلة في هذا المشهد أيضاً : (سرمد ، أبده، أوقاته، مدده، الأيام، الأوقات) وهي ألفاظ تتحرك في إطاري الشباب والهرم، المنح والاسترداد، الإنفاق والقصاص، لتبدو رحلة العمر على النحو الآتي :

الحياة شقاء، والسبيل إلى تبحبحنا يكون في مطمطمة، إذ تتوقف فيها فاعلية الدهر، ولنلاحظ العلاقة بين الكلمتين:



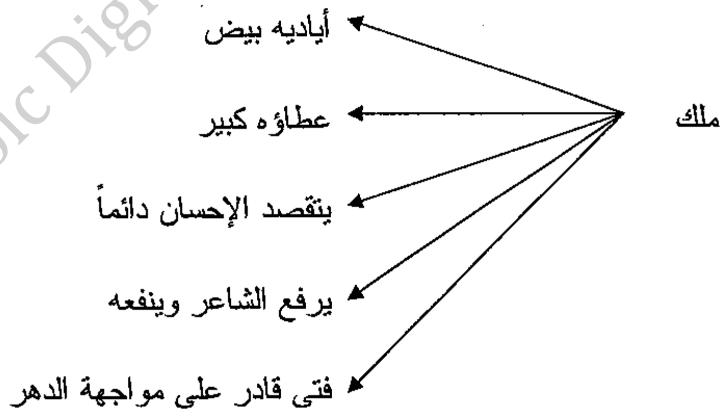
٢- الأولى سبقت بحرف الجر(إلى) ويفيد التحرك إلى الغاية من حيث دلالة الانتهاء، لكن الانتهاء يقود إلى الثانية المسبوقة بحرف الجر(في) وهو حرف يفيد الظرفية المكانية، بحيث ينتهي الجري في المكان، ويتوقف الزمن فيه كذلك.

ويلاحظ في هذه اللوحة أيضاً تكرار الحرف(لا) ست مرات، وهو في كل يفيد النفي، وكأني به صرخة أمام هذا الواقع المتغطرس بالدهر، وهي صرخة تبحث عن الخلاص... فكان تذكر الممدوح.

المقطع الثاني(١٢-١٧) فتى الدهر

١٢. وأجَلُّ ذلك أن تُركتُ سُدىً	من قاسم وأقرّني بلَدُهْ
١٣. ملك إذا اسودّتْ لديَّ يدٌ	من غيره ابيضَّت لديَّ يدُهْ
١٤. مهما عَدِمْنا من سَدىً ونَدىً	عندَ الملوك فعندَه نَجِدُهْ
١٥. خلَتِ الإساءةُ من إرادته	ويريد إحساناً ويعتمِدُهْ
١٦. ما انفكَّ يرفعُني وينفعُني	حتى أضرَّ بحاسدي حسدُهْ
١٧. قالتْ فضائلُهُ لآمله	نِعْم الفتى للدّهر تَعْتَقِدُهْ

يأتي هذا المقطع متساوقاً مع المقطع السابق، وكأن الأمل الوحيد للخلاص من ظلم الدهر وجبروته هو الممدوح، فيبدأ المقطع بقوله: وأجَل ذلك ... و(أجلّ) هنا بمعنى أفدح وأعظم، في حين تعود (ذلك) على مجمل فاعليات الدهر التي تبدت في المقطع السابق، فالأفدح من ذلك كله هو شعور الشاعر بأن الممدوح قد تركه، فيأخذ بسرد صفاته.



وهذه الصفات جميعها تتعارض مع صفات الدهر وفاعلياته في المقطع السابق، من هنا جاءت الجملة الخاتمة في سياق أسلوب المدح ⟵ (نعم الفتى للدهر تعتقده).

فهو – باعتقاد الشاعر – المخلص مما سلف، ففي تعليق الجملة بقوله (للدهر) ما يشير إلى أن الإطار العام للنص هو عرض فاعليات الدهر في الشاعر، ومن ثم مقابلته بآماله بهذا الفتى الملك الذي يقيه من غوائل الدهر.

من هنا نلاحظ التكامل بين المقطعين، كما نلاحظ الترابط في موضوع القصيدة، فهي ليست شكوى من الدهر في المقطع الأول مبتورة عن المدح في المقطع الأخير، بل هي شكوى من الدهر في الأول تمتد إلى المخلص من سبب الشكوى في الآخر.

ونلحظ في هذا المقطع- كما في غيره من قصائد ابن الرومي- بعض المناشط الأسلوبية التي تتحرك على مدار القصيدة، إذ اعتمد على بنية المقابلة والطباق التي" تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه"[(١)]:

اسودت لديّ يدٌ ← ابيضت لدي يده

عدمنا عند الملوك ← عنده نجده

الإساءة ← الإحسان

ينفعني ← يضر حاسدي

بقي أن نقول: أن الإيقاع في هذا المقطع جاء معززاً للمقطع السابق، فضلاً عن البحر الكامل المشبع بالحركة، وفضلاً عن تكرار بعض الحروف والسياقات للدلالة على السعي الدؤوب في النص والركض الزمني المتتابع، نجد القدرة الفائقة على التوليف بين الألفاظ لإعطاء لغة موسيقية لا تقل جمالاً عن الإيقاع الخارجي مثل:

سدى ← وندى

يرفعني ← وينفعني

فضائله ← لآمله

وهي سمة أسلوبية لا تفارق ابن الرومي، فاعتماده على القوافي الداخلية يعد ركيزة في قصائده الطوال والقصار على حد سواء.

---

(١) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، ٢٠٠٠، ص ١٢٩

النموذج الرابع

قصيدته في الشبـــاب والشيـــب[1] [الكامل]

عرف ابن الرومي بأنه من غلاة المتفجعين على الشباب، فقد غلب على ديوانه هذا اللون من الشعر[2]، وربما كان ذلك " لتعلقه بالحياة، وهلعه من الموت، لذلك فهـو سـريع الانفعـال بالصورة المباشرة، سريع الالتقاء بنظائرها في حيز المحسوس والمتوهم، في الموجـود وفـي النذير الأزرق المعتم"[3].

ولعل من اللافت أن كثيرا من مطولاته كانت مقدماتها خالصة في الشيب والـشباب، ولا أغالي إن قلت أن بعضها قد حل لديه محل المقدمات الطللية والنسيبية لدى غيره، وقـد ربـت بعض مقدماته تلك على السبعين بيتاً[4]، وهي وإن لم تكن خالصة للغرض ذاته، إلا أن فاعليتهـا غالبا ما تطال القصيدة كاملة.

ونحن في هذه القصيدة القصيرة التي نعدها نموذجاً لشعر الشباب والشيب عنده، نقف أمام نص متكامل في الموضوع، يمثل رؤية الشاعر وفلسفته المنبثقة من أحاسيس غمرت عليه حياته جراء شيبه المبكر، وإحساسه بأنه بريد الموت.

---

(١) انظر القصيدة في ديوانه، ج٤، ص ١٥٨٥-١٥٨٦.

(٢) انظر، مبحث الشيب والشباب، الفصل الثالث من هذه الأطروحة.

(٣) شلق، علي، ابن الرومي، في الصورة والوجود، ص ١٩٢.

(٤) انظر قصيدته في على بن يحيى المنجم، وهي مئة وسبعة عشر بيتاً، منها ثلاثون في وصف المشيب والخضاب، الديوان ج١، ص١٣٨-١٤٥ ، وكذلك انظر قصيدته في عبيد الله بن طاهر، ج١، ص٢٥٥، وهي مئة وخمسة وسبعون بيتاً، منها سبعون بيتاً للشيب والشباب.

وهو نموذج لا يرقى فنياً إلى مستوى مطولاته، ولكنه يختزل نظرته في كثير من قصائده- للشيب والشباب، والقصيدة تتكون من أحد عشر بيتاً، إطارها الظاهري مدح الشيب، والانتقاص من الشباب، فهل جاءت القصيدة بذلك حقاً؟

قمت بتقسيم القصيدة إلى أربعة مشاهد على قصرها، وذلك للوقوف على معطياتها، والوقوف على رؤية متكاملة تتلاحم فيها الأجزاء مع الكل.

١- الأبيات(١-٣): الشيب والشباب / مدخل عام

١. الشيبُ أحلمُ والشبيبةُ أظرفُ	**والرُّشْدُ أسلمُ والغوايةُ أترفُ**
٢. ذهبَ الشبابُ فبان ما لا يُرتجى	**وأتى المشيب فجاء ما لا يُصرفُ**
٣. وكلاهما لابدّ منه لمن نجا	**من أن يعاجله ردى مُسْتَسلفُ**

في هذا المقطع يتحدث ابن الرومي حديثاً عاماً يختزل نظرة العربي إلى الشيب والشباب، وهي نظرة ترى الشيب رديفاً للحكمة والحلم والأناة، بينما ترى الشباب رديفاً للطيش والتهور والغواية، وهما أمران لا بد منهما لكن إنسان لم يعاجله الموت.

بدأ البيت الأول بأربع جمل اسمية متقابلة[1]، كان الخبر في كل منها بصيغة اسم التفضيل غير المحددة المفضل عليه، للدلالة على شمول المفاضلة وتفوقها لدى المفضل، فضلاً عن اعتمادها على الطباق انطلاقاً من أن الضد يظهر ضده:

الشيب أحلم، والشبيبة أظرف، والرشد أسلم، والغواية أترف

أ ب أ ب

(١) اختزل المتنبي معنى هذا البيت ومعنى البيت الرابع بقوله من قصيدته القافية في مدح أبي شجاع محمد بن أوس الأزدي: [الكامل]

والمرء يأمل والحياة شهية والشيب أوقر والشبيبة أنزق/ ديوانه، ج٢، ص٣٣٦

في حين جاء البيت الثاني في أربع جمل أيضا، ولكنها جمل فعلية أفعالها في الجمل الأولى ماضية للدلالة على تمام الحدث، لكن النتيجة التي تترتب عليها مضارعة مسبوقة بالنفي مما يشير إلى النتائج المستقبلية، معتمدا في كل ذلك على المقابلة بين الجمل:

ذهب الشباب ←—— فبان/ ما لا يرتجى

وأتى المشيب ←—— فجاء/ ما لا يصرف

وفي البيت الثالث ينهي المقطع بالجمع بينهما (وكلاهما) مخبرا أنهما واقعان لا محالة لمن لم يعاجله الردى.

٢- البيتان(٤-٥): فاعلية الدهر/ مدخل عام

٤. والمرءُ أما من مخاوف دهره فحَرى ً وأما بالمُنى فمسوَّف

٥. ولربماعدلتْ عليك صروفُهُ فأصابك المأمولُ والمتخوَّف

يتكون هذا المقطع من البيتين الرابع والخامس، وفيهما أيضاً يتحدث عن فاعلية الدهر في الإنسان، وهي الفاعلية التي نجم عنها المشهد الأول، فالإنسان تزايله مخاوف الدهر، وهو حري بها قمين، لكنه على الرغم من يقينه بسطوتها إلا أنه يبقى يسوف الأمور، للدلالة على أن الأماني لا تنتهي لديه، وما هذه الأماني في حقيقتها إلا تعجيل للزمن الآتي: وكأنها تستجلب الموت، فصروف الدهر تأتي بما هو متأمل وبما هو مخيف.

وهو في هذا المقطع يعتمد المقابلة بين الجمل أيضاً، منطلقاً من محورين هما الأساس الذي بنيت عليه الجمل:

أ- المرء ←——— يخاف ←——— يتمنى

ب- الدهر ←——— المأمول ←——— المتخوف

وهو إذا قدم(المأمول) على (المتخوف) فإنه يشير إلى فاعلية الدهر، فما المأمول سوى البداية(الشباب) وما (المتخوف) سوى النهاية (الشيب)، وأما المرء فالخوف ملازم له في الشباب خشية من فقده، والتمني ملازم له في الكبر لتمني العودة.

٣- الأبيات(٦-٨): الشيب والشباب / مدخل خاص

٦. **أصبحت أنظر في الأمور فأجتوي**	**منها عيوبَ عواقبٍ تتكشف**
٧. **والشيبُ أغراني بذاك ولم يزل**	**يُغري الغويَّ برشده ويعنِّف**
٨. **عجباً لذمِّي ما يزيدُ هدايتي**	**غضباً لآخر كان بي يتعسَّف**

في الأبيات من السادس إلى الثامن يرتد الشاعر إلى ذاته، ليتحول العام في المقطعين السابقين إلى خاص في هذا المقطع، فبينا كان الضمير في المقطعين للغائب والمخاطب، تحول إلى المتكلم في هذا المقطع لتصبح العملية جذبا وشداً بينه وبين الشيب:

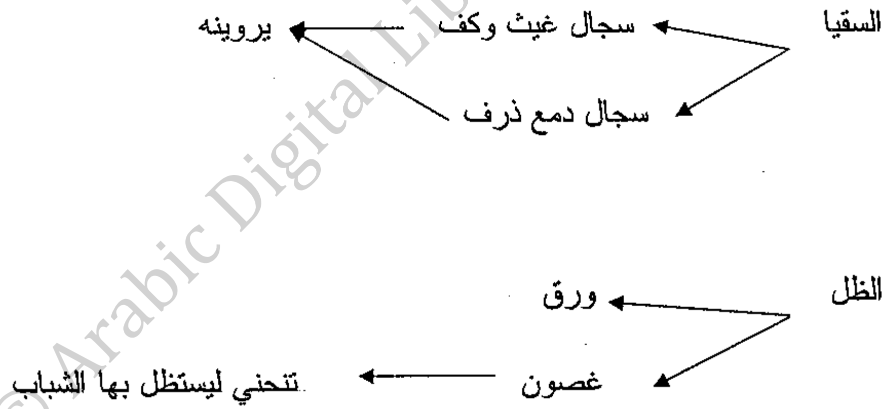
- أنا / أتأمل الأمور وأستجلي العواقب وأستبصرها / (في المشيب).
- أنا/ أصبحت راشداً مهتدياً، تزداد هدايتي في كل يوم/ (في المشيب).
- المشيب: يغريني بالتبصر ومعرفة العواقب والابتعاد عن العيوب/ (في الشباب).
- المشيب: يغريني بالابتعاد عن الغوى، ويعنفني على ما جاء به/ (الشباب).
- التعجب داخل النفس من ذم مشيب يزيد الهداية انتصاراً لشباب كثير الاعتساف بصاحبه.

وفي البيت (الثامن) ينكشف باطن الشاعر على غير ظاهره، فهو وإن كان يمتدح المشيب ظاهرياً كما تبين في البيت الأول من القصيدة، إلا أنه يخفي بداخله حريقاً لإحساسه ذاك، فالتعجب شعور داخلي محض، والذم في الأصل للأمور غير المحببة، وهو هنا ذم للهداية المتمثلة بالشيب.

٤- الأبيات(٩-١١): المقطع الأخير: السقيا

٩. سقت الشباب سجالٌ غيثٍ وكـف	يروينـــه وســجالُ دمـــع ذُرَّفُ
١٠. وأظـلَّ أزمانـاً خلـتْ ومعاهـداً	ورَقٌ تظـــل غـــصونُه تتعطـــف
١١. أيامَ يُنـسيني الخطـوبَ وذكرَهـا	شـرخُ الـشبيبةِ والـصِّبا والقَرقــف

في الأبيات الثلاثة الأخيرة يتبدى بكاء الشباب، والمرء لا يدعو بالسقيا إلا لمن يحب، وكنا قد عرضنا في مبحث في الفصل الثالث لسقيا الشباب... نعم، هذا الشباب الذي ذهب بلا عـودة، هو الشاعر نفسه الذي سوى تلك الفترة بالموت، فأخذ يندبها ويطلب لها السقيا:



وهو إذا يطلب السقيا والظل لذلك الزمن الميت المتمثل لديه بفترة الشباب، فإنه يرى فـي شرخ الشباب ما ينسيه خطوب الدهر وذكرها، لتكون الخاتمة انتصارا للشباب لفاعليته وقدرتـه على التصدي للخطوب ونوائب الدهر.

لغة القصيدة وإيقاعها

القصيدة من البحر الكامل، وهو بحر معروف بكثرة حركاته، ما يدل على الحركة داخـل الزمن، وفاعلية الجري فيه، بالتنقل من مرحلة إلى مرحلة، متجاوباً في تلك الحركة مع الحـراك

الداخلي في نفس الشاعر الذي يعيش زمنين أحدهما دفن في داخله وما زال حاضراً في ذاكرته، والآخر حي في بدنه ينذر بالنهاية والزوال.

وقد جاءت ألفاظه واضحة دالة على المعنى، أكثر فيها من المقابلة والطباق والاشتقاق كعادته، وعمد إلى التصريع الذي غالبا ما يعمد إليه في مختلف قصائده، وكأنه يتفق مع ما قاله القرطاجني في حديثه عن الاستهلال بأن تكون الألفاظ " الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة سموعها ومفهومها، فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به"[1]

وقد كثرت القوافي الداخلية (يرتجى، نجا، ردى...) وهو ما يعزز الإيقاع، فضلاً عن المقابلة والطباق، وتكرار بعض الحروف بصورة لافته في بعض الأبيات:" عيوب، عواقب أغراني، يغري، الغوي" وتكرار بعض الكلمات التي تعد محور القصيدة(الشيب/ الشبيبة، الشباب، المشيب، الشيب، الشباب، الشبيبة) وفي تكرارها انتصار للشباب على المشيب.

بقي أن نقول: إن مقاطع القصيدة تجتمع في الإجابة على التساؤل الذي طرح في تقدمتها، فهي – وإن بُدئت بمدح الشيب ظاهريا – تبوح أعماقها بحرقة وحسرة وأسى على ذلك الشباب الذي انقضى إلى غير عودة.

---

[1] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص٢٨٢.

الخاتمة:

كان ديوان ابن الرومي رفيقاً مخلصاً لشهورٍ طويلة، قضيتها بين أجزائه الستة منقباً وفاحصاً ومحللاً، تدفعني بعض قصائده إلى قراءات متعددة، وتردني أخر إلى كتب التراث الأخرى باحثاً عن موتيفة، أو معنى، أو صورة، أو رؤيا، فيجمعني الشعر بالشعر، وأرى نفسي أتجول في أحياء بغداد القديمة، أراقب شخص ابن الرومي وشاعريته المتدفقة...

وإذا كان لكل مبدع نصوصٌ هي مثار إعجاب على مرّ الزمن، فهناك نصوص أخرى مخبوءَة في ديوانه، لا تجتليها العيون، ولا تتشربها الأفهام، فهي منطفئة مكانها، أثبتت بحكم قائلها لا بحكم جودتها، وما من أديب وشاعر إلا وله منها نصيب، وأقصد بذلك أن أفرق بين النظم والشعر، والأول موجود في ديوان ابن الرومي، مررت عليه، وقد اقتحمته العين، لأقف بين يدي الآخر متأملاً مفكراً دارساً ومعجباً في آن.

ولحسن الحظ أن الأول بعيد عن موضوع دراستنا، فهو في الأغلب في السخر والهجاء والابتذال لدرجة إسرافه في الألفاظ المبتذلة، بيد أن الشعر الذي يختلج في نفس حرى، ويجد أصداء في النفوس، هو ذلك الذي يجتاح ابن الرومي معبراً عن قلق وجودي أصيل انثال عبر أغراضه الشعرية المختلفة.

فحاولت هذه الرسالة أن تقف على مقربة من ابن الرومي، ترقب حركاته وسكناته، وتتبع زفراته الحرى، وشطآن حزنه المتلاطمة، باحثة في أسباب حزنه وتشاؤمه ونظرته الوجودية من خلال درس موتيفة شغلت عليه شعره ونفسه وحياته، وأطرته لدينا في إطار ما يمكن أن نسميه "رهاب الدهر".

فجاء التمهيد باحثاً في الدهر لغة وأسماء وأشكالا ومظاهر، مترسماً نظرة العربي قديماً للدهر، وتصوره عنه، ورهابه منه، امتداداً إلى نظرة الإسلام، وما تبعها من إيمان بالله الواحد

المتصرف، الذي عمق النظرة إلى الموت والقبول بالقدر.... لكننا نلحظ في الشعر بعد الإسلام موتيفات عرفها الشعر الجاهلي واستمرت بعد الإسلام، لا على سبيل الإيمان والاعتقاد بها، ولكن في الأغلب على سبيل التملك الثقافي، والإطار الفكري والرؤى الشعرية التي سُكِنَت بالشعر الجاهلي.

والدهر هنا ليس زمنا خالصاً، وإن كنا نرى أن الزمن بعض وجوهه، فقد اتخذ عدة أشكال وصور ومظاهر اتسمت كلها بفاعليات غيبية، ندرك حسيسها ونتلظى بنارها دون أن نراها، هذا هو دهر ابن الرومي الذي فجعه بأهله وذويه وبنفسه وبدنه وماله وحياته... فسكنه رهاب مجهول من مجاهيل يتخيلها دبابيس تخز جسده من كل الجهات، يتخيلها رؤوساً مدببة تطبق عليه جدران غرفته، أو وكفا نازفا من سطح متصدعٍ في ليلة شتائية حادة.

نعم، هذا هو رهاب الدهر، إنه ذلك الوسواس القهري، الذي تحدث عنه الدارسون على أنه طيرة وتشاؤم، فبعد أن جلت هذه الدراسة ما جاء في التمهيد عن الدهر، جاء الفصل الأول للحديث عن حياة ابن الرومي وشخصيته وشعره متجاوزاً حدود السيرة التي تناولتها بإيجاز للولوج إلى تلك النقاط المعتمة، التي تتحرك في خفاياه راسمة صورة الدهر عنده، سواءً أكانت مؤثرات عامة كالبيئة والعصر، أم مؤثرات خاصة في جسده ونفسيته، والانطلاق من أن تلك المؤثرات كان لها الدور الأكبر في علاقته بالدهر، وموقفه منه، إيماناً من الدارس بأن تلك الأحداث الجسام التي تعرض لها هزّت وجدانه، وأطبقت عليه جدران دنياه، فما فرّ من حتف إلا إلى حتف، وما اجتاز ليلاً إلا إلى ليل، فسكن بالتطير الذي نراه جزءاً من وسواس قهري يرمي صاحبه في الرهاب.

وفي الفصل الثاني وقفت الدراسة على إحصائيات استقصائية لمفردات الدهر في شعره، لتخلص من ذلك إلى عدة نتائج أبرزها: سيطرة فكرة الدهر على كثير من النصوص، وأن امتداد

الدهر على مساحة شعره لم يكن مقصوراً على غرض دون غيره، وإن كان أحياناً يدخل في بنية القصيدة وهيكلها، ليكون المحور الذي تصدر عنه وترتد إليه... ووجد الباحث أن الدهر تحول إلى ثيمة أسلوبية لها ما يسندها في لغة القصيدة وصورها وإيقاعاتها، وليجد أن الدهر لم يبق دخيلاً على أغراض الشعر المختلفة، بل اتخذ لنفسه متكأً ليكون غرضا مستقلا في بعض قصائد الشاعر ومقطعاته.

وفي الفصل الثالث تم البحث في تجليات الدهر وحركة المعنى، في شعره ليخلص الباحث إلى نتائج عززت منطلقات البحث، فالدهر عنده له سلطة كبيرة على الشاعر والحيوات من حوله، فهو مهلك مبدل مفرق خائن مفسد، وكلها نعوت تدل على القهر والتسلط والجبروت، وهو يمتلك جنوداً تقوم بمهمات تدميرية في الأرض، فكانت الصروف والنوائب والريب والخطوب والمصائب والأرزاء والحوادث والعثرات قادة تلك الجنود، وهي في المجمل أيضا تحمل نواذر الشر... ومع أن هؤلاء الجنود كان لهم صولة في الشعر الجاهلي، إلا أن هذه الصولة ملأت على ابن الرومي حياته فشكلت ظاهرة في شعره.

كما خرج هذا الفصل أيضا بنتائج تجلت في أثر الدهر في الشاعر من ظهور الشيب المبكر، ونفور النساء منه، وإحساسه المبكر بالزوال، مما شكل لديه عنصر الرهبة والخوف اللذين كان يحاول التخلص منهما أحياناً، لكنه لا يفتأ يستسلم ويرضخ لحكم الدهر.

وفي الفصل الرابع خلصت الدراسة إلى حضور الزمن في الدهر في شعره، وقد اتخذت الأزمنة وجهاً من وجوه الدهر، سواء أكان ذلك عبر النظرة الكلية للزمن أم الجزئية أم من خلال مظاهر الدهر السماوية التي تأخذ امتداداً زمنياً، ليخلص الدارس إلى أن حضور الزمن كان وجهاً من وجوه الدهر المستبد في أغلب الأزمنة، وإن كان يتخذ صورة غير مألوفة في شعر ابن

الرومي في أزمنة أخرى كبعض الفصول والساعات، وهي صورة تجلت في الجمـــال والخفـــة وسرعة الانقضاء.

أما الفصل الأخير، فقد خلصت الدراسة التطبيقية على نماذج من شعره إلى أن حـــضور الدهر كان يأخذ بعداً وجودياً يتجذر في بنية القصيدة، التي تتناغم مقاطعها ومشاهدها مع فاعلية الدهر، فدخلت تلك الفاعلية في الصورة والفكرة، وفي المناشط الأسلوبية، من ضروب التكـــرار والبديع.

وبعد؛

فقد خرجت الرسالة بنتيجة كلية وهي أن الدهر يشكل ظاهرة في شعر ابن الرومي، وأن تلك الظاهرة تربعت على جُلّ صفحات ديوانه، وأنها اتخذت أشكالاً ومظاهر متعـــددة، جعلتنـــا نجزم بانعكاساتها على حياة الشاعر ونفسيته... وجعلتنا نسعى إلى إعادة النظر في قراءة بعـــض النصوص، كما هو الحال في قصيدة "شمس الأصيل" التي قمنا بتحليلها في الفصل الأخير.

والله الموفق

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

*** القرآن الكريم**

١. ابن الأبرص، عبيد، ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢. ابن الأثير، عز الدين أبو حسن علي بن محمد، الكامل في التاريخ، تحقيق محمد يوسف دقاق، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٨٧.

٣. ابن الأجدابي: أبو إسحق إبراهيم بن إسماعيل، الأزمنة والأنواء، تحقيق عزة حسن، مطبعة دار سمير، دمشق، ١٩٦٤.

٤. الأعشى، أبو بصير ميمون بن قيس، ديوانه تحقيق محمد محمد حسين ، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧ ،١٩٨٣.

٥. امرؤ القيس، ابن حجر الكندي، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف،القاهرة، ط٤، د ت.

٦. البحتري، الوليد بن عُباده، ديوانه، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف ، مصر، ط٢، دت.

٧. تأبط شرا ، ثابت بن جابر، ديوان تأبط شرا وأخباره، تحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤.

٨. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف القاهرة، ط٥، د ت.

٩. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد، اللطائف والظرائف واليواقيت في بعض المواقيت، جمعها الإمام أبو النصر أحمد المقدسي، مكتبة ومطبعة محمد صبيح وأولاده، القاهرة، ١٣٣٤هـ.

١٠. ابن جعفر، أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢، ١٩٦٣.

١١. الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤، دت.

١٢. الحلبي، ابن الأثير نجم الدين أحمد بن إسماعيل، جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٠ .

١٣. الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبدالله، معجم الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١.

١٤. الخزاعي، دعبل بن علي، شعره، صنعة عبد الكريم الأشقر، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ١٩٦٤.

١٥. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.

١٦. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧.

١٧. الخنساء، تماضر بنت عمرو، ديوانها، شرح ثعلب، تحقيق أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ١٩٨٨.

١٨. الدؤلي، أبو الأسود ظالم بن عمرو، ديوانه، صنعة أبي سعيد السكري، تحقيق محمد حسن آل ياسين، دار الهلال، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

١٩. ديوان الهذليين، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

٢٠. ابن رشيق، أبو علي حسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣.

٢١. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس، ديوانه، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨١.

٢٢. الزبيدي، محمد مرتضى بن محمد، تاج العروس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، الكويت، ط٢، ١٩٨٦.

٢٣. ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، دراسة عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.

٢٤. ابن أبي سلمى، زهير، شعره، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.

٢٥. السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة، مصر، ط١٩٥٢،١.

٢٦. السيوطي، جلال الدين، الكنز المدفون والفلك المشحون، وضعه يونس المالكي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٤، ١٩٥٦.

٢٧. الشنقيطي، أحمد الأمين، جامعا ومحققا، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر، د ت.

٢٨. الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبد الكريم، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي ووكلاه للنشر، القاهرة، د.ت.

٢٩. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، الوافي بالوفيات، باعتناء محمد الحجيري، صـــادر عن جمعية المستشرقين الألمانية، دار فرانز شتاينر، فيسبادن، شتوتغارت،١٩٨٨ .

٣٠. ابن أبي الصلت، أمية، حياته وشعره، تحقيق: بهجة عبد الغفور الحديثي، مطبعة العـــاني، سلسلة كتب التراث، بغداد، ١٩٧٥ .

٣١. الطائي، حاتم بن عبدالله، ديوانه، تحقيق عادل سليمان جمال،مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٠.

٣٢. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق ابو الفضل إبـــراهيم، دار المعارف، مصر، ط٤، د ت.

٣٣. العامري، لبيد بن ربيعة، شرح ديوانه، تحقيق إحسان عباس، سلـــسلة التـــراث العربـــي تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، رقم ٨، الكويت، ١٩٦٢.

٣٤. العبادي، عدي بن زيد، ديوانه، تحقيق محمد جبار المعيبد، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، دت.

٣٥. ابن العبد، طرفة، ديوانه، بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط١، ١٩٧٥ .

٣٦. العبسي، عنترة، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، قدم له ووضع فهارسه مجيـــد طـــراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢ .

٣٧. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله ، ديوان المعاني، شرحه وضبطه أحمـــد حـــسن بسبج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٤.

٣٨. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله، الفروق في اللغة، دار الآفاق الجديدة ، بيـــروت، ط٣، ١٩٧٩.

٣٩. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي، مصر، ط٣، ١٩٨١.

٤٠. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الأنواء في مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨

٤١. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، عيون الأخبار، طبعة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤ .

٤٢. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، أدب الكاتب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٦هـ .

٤٣. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، دت.

٤٤. القرطاجني، أبو حسن حازم بن محمد، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.

٤٥. القشيري، مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم بشرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧٢.

٤٦. ابن قميئة، عمرو، ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مطابع دار الكتاب العربي، معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية، ١٩٦٥م.

٤٧. المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،١٩٨٣.

٤٨. المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج، دار إحياء اللغة العربية، مصر، ١٩٦٠.

٤٩. المرزباني، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، مصر ، ١٩٦٥.

٥٠. المرزوقي، ابو علي أحمد بن محمد بن الحسين، الأزمنة والأمكنة، مطبعة مجلس دائـرة المعارف، الهند، حيدر أباد، الركن، ط١، ١٣٣٢هـ.

٥١. المسعودي، أبوالحسن علي بن الحسين، مروج الذهب، تحقيق محمد محيي الـدين عبـد الحميد، المكتبة المصرية ببيروت، ج٤، دت.

٥٢. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله، ديوان ابن المعتز: طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٧٠.

٥٣. المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، تحقيق علي حسن فاعور،دار الكتب العلمية، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧.

٥٤. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيـروت، ط٥، ١٩٥٦.

٥٥. ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، تحقيق مصطفى الشويحي، الدار التونسية، تونس، ١٩٨٥.

٥٦. الموصلي، إسحاق بن إبراهيم، ديوانه، تحقيق ماجد العربي، مطبعـة الإيمـان، بغـداد، ١٩٧٠.

٥٧. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥.

٥٨. النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧ .

٥٩. أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيـروت، طبعـة القاهرة، ١٩٥٣.

المراجع:

٦٠. إبراهيم، حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، ١٩٧٩.

٦١. ألبرت.ج.فورجيوني، وآخرون، سيكولوجية المخاوف، ترجمة أحمد محمد مبارك الكندري، مراجعة حمدي محمد ياسين، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، الكويت، ٢٠٠٥.

٦٢. إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسي الرؤية والفن، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

٦٣. الألوسي، حسام الدين، الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٦٤. أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، مصر، ط٥، د.ت،

٦٥. باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

٦٦. بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٣م،

٦٧. بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ج٢،

٦٨. البستاني بطرس، أدباء الأعصر العباسية، دار مارون ، بيروت، ١٩٧٩.

٦٩. جست، روفون، ابن الرومي حياته وشعره، ترجمة حسين نصار، دار الثقافة، بيروت، د ت.

٧٠. جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ٢٠٠٣.

٧١. جيدة، عبد الحميد، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، منشورات، دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ١٩٨٥.

٧٢. الحافظ، منير، سوسيولوجيا الرهبة- الأنا القيومية وأنماط ثقافة الخوف، الناشر دار النايا ودار المحاكاة، دمشق، ٢٠١١.

٧٣. الحاوي، إيليا سليم، ابن الرومي فنه ونفسيته من خلال شعره، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩ .

٧٤. الحاوي، إيليا، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.

٧٥. حتي، فيليب، تاريخ العرب المطول، دار الكشاف، بيروت ، ط٣، ١٩٦١.

٧٦. الحذيفي، عبد الله طاهر، فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد، وجدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٩ .

٧٧. الحر، عبد المجيد، ابن الرومي عصره حياته نفسيته فنه من خلال شعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.

٧٨. حسام الدين، كريم زكي، الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩١.

٧٩. حسين، طه، من حديث الشعر والنثر ، دار المعارف، مصر، ط٧، دت.

٨٠. حمود، محمد، ابن الرومي الشاعر المغبون، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٨١. حور، محمد، الأم في الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١١.

٨٢. خليل، لؤي علي، الدهر في الشعر الأندلسي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠ .

٨٣. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ج٣، ط٢، ١٩٧٤.

٨٤. الربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ٢٠٠٢.

٨٥. الربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد،٢٠٠٠.

٨٦. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط٢، ١٩٩٩.

٨٧. الرباعي، عبد القادر، جماليات المعنى الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

٨٨. أبو الرضا سعد، نحو منهج نفسي في نقد الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

٨٩. رفقة، فؤاد، الشعر والموت، دار النهار، بيروت، ١٩٧٣ .

٩٠. سارتر، جان بول، نظرية في الانفعالات، ترجمة سامي محمود علي، طبعة دار المعارف، القاهرة،١٩٦٥.

٩١. سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف، مصر، دت.

٩٢. سلام، محمد زغلول، دراسات في الأدب العربي- العصر العباسي، دار المعارف، الاسكندرية، دت.

٩٣. أبو سويلم، أنور عليان، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط ١، ١٩٨٣م.

٩٤. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٤٢.

٩٥. شحادة، عبد العزيز محمد، الزمن في الشعر الجاهلي، إربد، ١٩٩٥.

٩٦. شلق، علي، ابن الرومي في الصورة والوجود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.

٩٧. الصائغ، عبد الإله، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام ، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٣ ،١٩٩٦ .

٩٨. صبح، علي علي، عبقرية ابن الرومي، مطبعة الأمانة، مصر، ١٩٧٥.

٩٩. أبو صفية، جاسر، ابن الرومي ناقدا، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨ .

١٠٠. ضيف، شوقي، الرثاء، دار المعارف، مصر، ١٩٩٤.

١٠١. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٦٠.

١٠٢. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الثاني ، دار المعارف، ط١٢، ٢٠٠١.

١٠٣. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي ، دار المعارف، مصر،، ط٢ ، ١٩٦٦.

١٠٤. الطيب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر، بيروت، ط ١، ١٩٧٠.

١٠٥. عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الاقصى، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٨٢.

١٠٦. عبد الغني، جمال محمد سعيد، الخوف عند الوجودية والنصرانية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦.

١٠٧. عبد القادر، حامد، دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٤٩.

١٠٨. العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨٤.

١٠٩. العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١١٠. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، بيروت، دار التنوير، ط٢، ١٩٨٣.

١١١. عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١١٢. عطوي، فوزي، ابن الرومي شاعر الغربة النفسية، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، ط١، ١٩٧١.

١١٣. العقاد، محمود عباس، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٢.

١١٤. العلاق، حسين، الشعراء الكتاب في العراق في القرن الثالث الهجري، مكتبة التربية، بغداد، ١٩٧٥.

١١٥. علقمة الفحل، ديوان علقمة، تحقيق لطفي الصقال، ودرية الخطيب، مطبعة الأصيل بحلب، ط١، ١٩٦٩م.

١١٦. عيسى، فوزي، في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٨.

١١٧. الغيضاوي، علي: الإحساس بالزمن في الشعر العربي من الأصول حتى نهايــة القــرن الثاني الهجري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ٢٠٠٠م.

١١٨. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٦.

١١٩. فريد، عزيز، الأمراض النفسية العصابية، الشركة العربية للطباعة والنشر،القاهرة، ط١ ،١٩٦٤ .

١٢٠. فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتــب الحــديث، وجــدارا للكتاب العالمي، إربد، ط١، ٢٠٠٠.

١٢١. المازني، حصاد الهشيم، طبعة دار الشروق، مصر، ١٩٧٦.

١٢٢. ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويــت، ١٩٨٢.

١٢٣. محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراســات الأدبية، سلسلة ٨٠، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.

١٢٤. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيــروت، ط٢، ١٩٨١.

١٢٥. مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبقة دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠،

١٢٦. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ .

١٢٧. المفتي، إلهام، في القصيدة العباسية، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢ .

١٢٨. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١ .

١٢٩. ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضـي الوكيـل، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٢م .

١٣٠. النويهي، محمد، ثقافة الناقد الادبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٤٩ .

١٣١. يارد، نازك سابا، كل ما قاله ابن الرومي في الهجاء، دار الساقي، لندن، ١٩٨٨.

١٣٢. يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨ .

الدوريات:

١٣٣. أشقر، محمد عبدالقادر، المؤثرات البيئية في شعر ابن الرومي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان ٩٩-١٠٠، ٢٠٠٥.

١٣٤. حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه، عالم المعرفة، دمشق، العدد ٢٩٨، سنة ٢٠٠٣.

١٣٥. صالح، عبد المحسن، الزمن البيولوجي، مجلة عالم الفكر، مجلد ٨، عدد٢، سنة ١٩٧٧

١٣٦. فضل، صلاح، ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، مجلة فصول، عدد تموز، ١٩٨١.

الأطروحات والرسائل الجامعية:

١٣٧. الحوراني، محمد، القمر في الشعر العربي القديم، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشـمية، الزرقاء ٢٠١٠، المبحث الثالث، من الفصل الثالث: قمر ابن الرومي.

١٣٨. الخوالدة، محمد صالح، صورة المجتمع في شعر ابن الرومي، رسالة دكتوراة، جامعـة اليرموك، ٢٠٠٩.

١٣٩. أبو زيد، سامي يوسف، ابن الرومي: دراسة تحليلية لشعره، أطروحة دكتوراة، جامعـة القديس يوسف، بيروت، ١٩٩٧.

١٤٠. عبد الله، عيد، حمد، النزعة التشاؤمية في شعر ابن الرومي، رسالة ماجـستير، جامعـة القاهرة، ١٩٨٣.

١٤١. عكو، سلمى إبراهيم، الصورة الفنية في شعر ابن الرومي، رسـالة دكتـوراة، جامعـة دمشق، ١٩٩٩م.

١٤٢. المحمد، روضة، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، رسالة ماجـستير، جامعـة دمشق، ١٩٨٣.

Abstract

AL-Horani, Mohammed Issa. **Aeon in the poetry of Ibn AL-Rumi**. Ph.D. thesis, Yarmouk University , 2013, under supervision of Prof. Dr. Yunus Khairo Shanwan,

There is no doubt that Ibn Al -Rumi one of the Arab poetry sensations who had a major role in the Al-Abbasi period .He was known for his strange behavior and his pessimism ،he suffered a lot which lead him to feel bitter and injustice. The fate harmed him badly that the wounds in his body could not be healed which resulted in his poetry being deep as his experiments are، full of emotions of several burning ...He always attributed it to the Aeon which introduced a conflict with this invisible object that had different forms, colors and a variety of themes in his poetry.

After the poet extrapolation and a survey repetition of the Aeon and its belongings , and since the repetition was not in the framework of repeated pronunciation and definitions, it branched into several directions.It was all a justification for a serious study that was based on a re-extrapolation of his poetry mentioning the ages manifestation in addition to the analysis of some of the texts that we could name "Dahryat Ibn Al-Rumi."

The study came in a preface and five chapters preceded by an introduction and followed by a conclusion, it described briefly the meaning of Aeon in language dictionaries, its names, forms and manifestations as well as the way Arabs looked at him and struggled with him followed by the Aeon`s phobia.

The first chapter introduced the life of Ibn Al-Rumi, his personality and his poetry, briefly, serving this study, and included his status among the poets, his bureau, and the influences that formed the eternity`s image in

his poetry, whether it was public or private, ending with his relationship with age.

The second chapter talked about the Aeon`s aesthetic discussion in the poetry of Ibn Al-Romi. All the meanings of age were introduced in this chapter in addition to the artistic usage of the Aeon`s image ,the poem`s structure, it's language, style, music , rhythm, and its poetic purposes and overall what mattered most to the poet, so we stood by these purposes to benefit our research and did not get involved in the generalities.

In the third chapter I studied the manifestations of age and its motion which came in three sections. He described first the age`s power as : deadly ,deceiver, traitor, betrayer ,spoiler and the second displayed the soldiers laid down on the ground. It emerged in his actions, suspicion, misfortunes , problems, accidents and falls. In the last section he talked through his poetry about the impact of age on growing old , youth , fright and fear, confrontation and surrender.

The fourth chapter in Ibn Al-Romi`s poetry talked about the time vision of the Aeon, addressing the total time through the past, present and the future as well as the partial time starting from centuries, ages, seasons, months, days and hours. Noticing that the last part of this chapter had researched the heavenly manifestations like the stars ,the adversity, the sun , the moon, the wind and the rain.

The final chapter of his message was titled : Dahryat Ibn Al-Roumi, the researcher selected a set of texts that represented the study`s topic through with lessons and analysis in order to determine the effectiveness of age, the poet`s view, and its role in the poem construction moreover being well-formed, which is selected texts that each represents a large group of similar texts in his bureau , which tried to remote for many of the texts that were qualified.

Accordingly, this study sought to develop a clear picture about the poet`s view of age, after doing several studies and researches in this field. It was based on survey , analysis ,scrutiny, and follow-up of this phenomenon for its developments and the analysis of its finished examples,that majorly helped in many ways such in physiological, historical and interpretive way ,and last its formality.